

لبيبرام : هنا صور الزينجية



الأعمال الخاصة

د. الحمد سعدي

نجيب الريحاني  
نجم .. زمن الفن الجميل

الطباطبائي

كتاب سيدنا علي

شواهد

في بحر الكتاب

نجيب الريhani

نعمـ زفاف العجميل

## صورة الفلاف للفنان الراحل: نجيب الريحاني

---

خانع زمان الفن الجميل - خانع زمان نجيب الريحاني هي  
عمق الماضي الذي يرتد إلينا بقوة عطرة وأخلاقياته،  
فيكشف لنا عن خرق الأقنة المرفعة والمفمودة في الزيف،  
تحاصرنا بجبروت الدعاية التي تطل علينا قبل النوم وبعده  
 أمام الأسرة هي حجراتنا المغلقة، وهي الهواء العطلق والشوارع  
 والشاشات الكبيرة والمهرجانات التي تلفتنا بالضجيج الذي  
 يعم آذانا، ويحول حياتنا إلى نكد لا يرحمها منه غير ذكرى  
 عطرة ماتزال تفوح في عقولنا ووجداننا لهذا الرجل الذي  
 رحل، ولم يكن رحيله إلا تأكيداً لوجوده.

صبرى عبد الواحد

---

**نجيب الريhani**

**نجم.. زمن الفن الجميل**

**د. أحمد سخسون**



٢٠٠٢ للجميع القراءة مهرجان

٦٥٥ / آندر

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الخاصة)

#### **الجهات المشاركة:**

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

سازمان اسناد

وزارة الاعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الادارة المحلية

وزار ة الش ياب

العنوان : ملحة الكتاب

نحوه الريعي

لجم .. زعن الفن الجميل

د. لطفه سفیدخانی

النَّدِيبُ

الإشراف التقني

الفنان : محمود البشري

العنوان: حسني عبد الله الحمد

二三

د. سعید سرخان

---

## على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة باصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغاً كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقة القراءة والقراء بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيري على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر في العالم العربي أجمع بل أعادت إلى الشارع الثقافي أسماء رواد في مجالات الإبداع والمعرفة كانت أن ننسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التوبيخ وما تلاه من رواج الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص ها هي تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالي في مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعي بعد أن حققت في العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التي أصدرتها . وتواصل إصداراتها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من الصالحة المعروفة حتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام في «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة / سوزان مبارك ..

د. هشيم صوران

---



كتاب ملكي

هذا

هذا

الصور  
الفنون

خير لي أن أقضى نحبى فوق المسرح  
من أن أموت على فراشى

نجيب الريحانى

جروبك على تليجرام

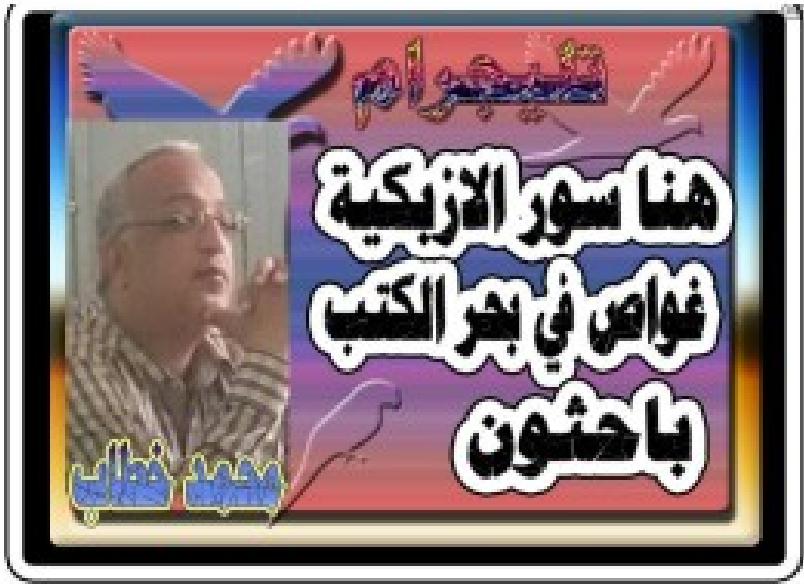


هنا شعار الأذريجية

لها نفس شعار الأذريجية

قناة مصر الثالثية و الفنية

مقدمة



ضاع زمن نجيب الريحانى فى عمق الماضى الذى يرتد إلينا بقوه  
عطره وأخلاقياته، فيكشف لنا عن خرق الأقنة المرقعة والمقوسة  
فى الزيف، تخاصرتنا بجبروت الدعاية التى تطل علينا قبل النوم  
وبعد امام الأسرة فى حجراتنا المغلقة، وفى الهواء العطلق والشوارع  
والشاشات الكبيرة والمهرجانات التى تلفنا بالضجيج الذى يضم  
آذاناً، ويحول حياتنا إلى نكدا لا يرحمها منه غير ذكرى عطرة ما  
تزالت تفوح فى عقولنا ووجداننا لهذا الذى رحل، ولم يكن رحيله إلا  
تأكيداً لوجوده، ولهذا الفراغ الذى تركه ولم تستطع البهلوانات بكل  
جبروت الدعاية، وبكل ضجيج الأجهزة الإلكترونية الحديثة أن  
تملاه.

وهذه الدراسة ما هي إلا محاولة لرسم صورة متواضعة للرجل  
وعصره ومبادئه، صورة قصد بها مخاطبة عقل ووجدان الإنسان  
العادى . غير المخصص . وهو الإنسان الذى كان نجيب الريحانى  
يقصده حين يمثله على خشبة المسرح، وحين يتوجه إليه فى مقاعد

حالة مسرحه.. في فترات نضجه وتقديمه للكوميديا الأخلاقية، متحاوراً بها كوميدياته الهزلية وارتجالياته الأولى.. وهذه صورة أجعلها صديق عمره بديع خيري<sup>(١)</sup> في صور أربع حيث تتشكل الصورة الأولى من كونه مبدعاً يعتقد مبدأ في ترتيب حركة اوضاع الممثلين بخلاف المألف، إذ لم يكن نجيب الريحانى ديكاتوراً، بل كان يترك للممثلين حرية تغيير ما يشاءون منها كل ليلة حسبما يتراوأ على الممثل وفقاً لظروف العرض المسرحي، وكان في الوقت نفسه ملزماً، إذ يتمسك بحرفيته الشخص المسرحي دون تغيير.. بينما تتشكل الصورة الثانية من مصير الممثل الكوميدي الذي أجبره جمهوره على العبور إلى السير في اتجاه الكوميديا بدلاً من التراجيديا، إذ كان يراه الجمهور هكذا بالسليقة وهذا ما لم يفضله الريحانى في نفسه.. أما الصورة الثالثة فتتركز في مشاعره الوطنية والتى عالج بها السياسة بالكوميديا الساخرة، مهاجماً الاستعمار البريطاني والتركي، كما كان الريحانى يهاجم رجال العصري والمملوك، وكان يضحك الناس عليهم وعليه.. أما الصورة الأخيرة للرجل فكانت للريحانى الإنسان الوفي للأصدقاء والزملاء، فقد كان مبالغاً في كرمه، وكان يبعث الحكومة على إقامة ملجاً للممثليين التقاعد़ين، وحين بنى قصره الذي رحل دون أن يدخله، كان يود أن يخصصه بعد مماته كملجاً للممثليين التقاعدِين، لو لا أن القدر لم يمهله لذلك.

---

(١) قارن نجيب الريحانى، مذكرات نجيب الريحانى، دار الهلال، ١٩٥٩، ص ٦٦ وما بعدها.

وتطمح هذه الدراسة أيضاً أن تكمل لوحة نجيب الريحانى بعصره ومن عاصروه، دون أن تتغاضى أو تتجاهل طرق التمثيل التي سادت في عصره، ولا الاتجاهات الفنية، والعلاقات الإنسانية، لتكمل بها لوحة الرجل في بيته، ومجتمعه، وعالمه، الذي لم ينكر حتى الآن، منذ رحيله من نصف قرن من الزمان.



**نجيب الريحاني ...  
شارلى شابلن مصر والعرب**



هن الخمسينات من هذا القرن، وجه رئيس جمعية المؤلفين الموسيقيين الدراميين في باريس، رسالة إلى الفنان العالمي شارلى شابلن يوم إعلانه عضوية الجمعية الشرفية، يقول فيها:

«إتنا لدرك كم تالمت، ومن أى هموم وعذابات ولدت كل هذه التفاصيل التي تهز مشاعرنا بعمق، والتي نهانها من يتابع حيالك بالذات، ذلك أن لديك ذاكرة لا تخون، ذلك أنك لم تنس شيئاً من مصائبك وأحزانك واردت أن يعفى الآخرون من العذاب الذي تعرضت له، أو أنك تريد على الأقل، أن يعطي الجميع أسباباً للأمل. أنت لم تخن صبائك العقوق، ولم يتمكن المجد من فصلك عن الماضي»<sup>(١)</sup>.

وفي الواقع حين وجه «روجيه فردیناند» كلمته إلى شارلى شابلن، كان نجيب الريحانى قد رحل عن العالم منذ سنوات قليلة.

---

(١) شارلى شابلن، قصة حياته، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص. ٦.

رجل نجيب الريحانى عام ١٩٤٩ . وكانت كلمات روجيه فريديناند تغاطب شارلى شابلن الذى كان ما يزال يتحرك بقدميه على الأرض، كما كانت كلماته تغاطب أيضاً روح نجيب الريحانى الذى أصبح هيكلأ عظماً ملقى على رمال طريقه فى القاهرة، وذلك لما هى الرجلين من تشابه عظيم.

فقد ترعرع الريحانى . كما ترعرع شابلن . هى طفولة حضرت على وجهه علامات من الصمت والحزن، وكانت عيناه الواسعتان، كعيتين شابلن . تحويان عمقاً مأساوياً ظل يكبر معه . ومع شابلن . حتى لسه العالم بعد سنوات طويلة هى فنه، هو العمق الساخر الذى ينطوى على فلسفة الستين العديدة، والمراحل القاسية التى مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العطاءات وال عبر، بذرتها تجاربه الواسعة، وتحتها افكاره الدقيقة وعواطفه الفياضة، وتأملاته الصادقة<sup>(١)</sup> .. كما يقول عثمان العنتبلى صديق الريحانى .. وكما ينطبق حديث روجيه فريديناند على الريحانى . والذى كان يوجه إلى شارلى شابلن . فإن حديث العنتبلى عن الريحانى إنما ينطبق تماماً على شابلن .

فقد ولد الرجالان فى عام واحد ١٩٠٩ ، كما عاشا فى ظروف مشابهة من حيث القسوة والألم، فقد انفصلت أم شابلن عن زوجها ممثل الميزيك هول حين كان شابلن طفلاً صغيراً، إذ حرم من والده حتى سن الثامنة، وحين جنت أمه ودخلت مصححة للأمراض

(١) قارن عثمان العنتبلى . نجيب الريحانى . الهيئة العلمية لقصور الثقافة . ١٩٩٣ . ص ١٨ .

العقلية، عاد الصغير إلى أبيه بحكم المحكمة، وحين خرجت أمه من المصحة بعد عامين عاد إليها، ولكن والده مات بعد ذلك متسمما بالكحول، حين كان الأخير في السابعة والثلاثين من عمره.

وكما حرم شابلن من أبيه، حرم الريحانى من والده الذى مات إثر أزمة مالية ألت به، وكان الريحانى فى الخامسة عشر من عمره، وكان على الطفل أن يتحمل المسؤولية بعد رحيل والده، فنادر مدرسة الفرير بالخرنفشن، وعمل موظفا فى البنك الزراعى بالقاهرة، ثم عمل بعد ذلك فى فرقة عزيز عبد وتعلم منه الكثير، ومن هذه الفترة يذكر العتبلى حديث بديع خيري له عن أيام نجيب الريحانى الأولى بكل فخر، «فقد حدثنى عن كفاحه الأول فى صدر صباح، وهو يتولى أمر أسرته بعد موت أبيه، وأخبرنى بأنه كان ينفق كل ما فى جوفه ليسرى المتعة ويحقق السرارة لأمه وأخواته، وكم كان يبكي حين يذكر أيامه الأولى القاسية، وكم كان يعتز بشعور أمه نحوه، إذ وضعت فيه كل آمالها، آمال الأسرة المخطمة المهيضة الجناج<sup>(١)</sup>».

تعاما كما تحمل شارلى شابلن جزءا من المسؤولية حين احترف المسرح لدى مستر جاكسون فى فرقة الانكتشابر الثمانية، وقد كان شابلن وقتها فى الثامنة من عمره.. وفي هذه الفرقة تعلم الرقص ومتوعات السيرك، كما كان مفرما بالهرج الفرنسى الكبير مارسلين، إذ لعب معه دورا هزليا صغيرا قدم فيه ارتجالات حازت

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٧.

إعجاب الجمهور وتصفيقه، وقد انتحر مارسلين بعد أن أطلق على نفسه النار عام ١٩١٩ في نيويورك بسبب الإحباط الشديد الذي عانى منه في آخريات حياته.

وقد تأثر شابلن بموت كثير من ممثلي الكوميديا، إذ انتحر مارسلين في شقته بالمسدس، وأبلغ عنه مستأجره في العمارة التي يسكن بها، وكانت اسطوانة الموسيقا ما تزال تصدح، كما انتحر «شت أى دنفيل» وكان كوميديا مرموقا حيث أطلق الرصاص على رأسه وهو يقف على حافة نهر التايمز، وكذلك فعل ثيريadan في حديقة عامة في جلاسجو، والثانية نفسه فعله فرانك كوبن، ولكن بعون الحلاقة، حيث وجد في غرفة حمامه وسط بركة من الدماء وهي يده موس الحلاقة بعد أن ذبح نفسه قاطعا رأسه على وجه التقرير<sup>(١)</sup>.

وقد اكتشف مستر جاكسون مدير فرقه الانكاشير الثمانية عبقرية شارلى شابلن الكوميدية حينما طلب منه ذات ليلة تقليد «برانسى ويليامز» في دور عجوز صاحب محل أثريات يرفض الاعتراف بموت صفتته (تيل). وهنا صعد جاكسون إلى خشبة مسرح (ميدلزورو) وأعلن أمام الجمهور بأنه اكتشف عبقرية في فرقته.

وقد ظهرت موهبة شابلن من قبيل وهو في الخامسة من عمره.. إلا كان في الكواليس وكانت أمه تفني، وفجأة ضعف صوتها بحيث

(١) فارن شارلى شابلن، مصدر سابق ص ٤٦.

لم يعد أكثر من لها، فاستفرق الجمهور في الضحك وأطلق الصفير حتى غادرت الأم خشبة المسرح، وبعد حوار مع الأم ومدير المسرح، أخذ الأخير الطفل شابلن إلى المسرح ليقتنى بدلاً من أمها، وحين ذلك غنى أغنية بعنوان (جاك جونز) التي نجحت نجاحاً منقطع النظير<sup>(١)</sup>.

كانت أم شابلن تعمل ممثلة وفنية، وكانت تأخذه إلى المسرح، فتعلم من صغره الكثير والكثير في هذا المجال، بينما كانت أم نجيب الريحانى على التقىض تكره التمثيل وتبغض من يعمل به، فطردته من البيت بعد أن ساهمها أن يصبح ممثلاً.

وقد عانى شابلن من ظروف سيئة دخلت أمه على ثرها . أكثر من مرة . إلى مصحة للأمراض العقلية (ماوى كاين هيل)، حتى إنها في إحدى زياراته لها قالت له، «فقط لو اتيك أعطنيتش فنجان شاي بعد ظهر ذلك اليوم، لكأن وضعى على ما يرام»<sup>(٢)</sup> .

وقد شبه شابلن قسوة الظروف التي كان يعيشها باستعارته لقول جوزيف كوفنراد أن الحياة تعطيه الانطباع بأنه جزء أعمى في زاوية، ينتظر أن يصرعه أحد ما «ثم يضيق»، «يدو أن بعضنا يتلقون ضربة سعيدة، ضربة حظ، وهو ما حصل لي»<sup>(٣)</sup> ، وهو ما حصل لنجيب الريحانى أيضاً، فقد ترك المدرسة في سن الخامسة

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٦ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ٧١.

(٣) السابق، ص ٧٢.

عشر على أثر موت أبيه ليغول أسرته، بعد أن ساءت حالة والده المالية والتي أدت به إلى الموت، فاضطر الصبي نجيب إلى تحمل المسؤولية بعد أن انصرف أخوه توفيق إلى اللهو، وكان نجيب أخان صفيتان يدعيان يوسف وجورج.. وقد أدت هذه الحالة البائنة في بداية حياة كل من شابلن والريحاني إلى أن أصبحت عليهما مسحة من الحزن تكسو وجهيهما، وظلالاً رمادية في حدقه عينيهما الواسعتين، وفي هذا يقول عثمان العنتبلي صديق الريحاني .. وهو ما ينطبق في الوقت نفسه على شارلى شابلن .. «يشهد كل من عرفة في طفولته بأن مسحة من الصمت كانت تظلله وتكسو وجهه بغماء شفيف من الحزن الهادئ»، ومن يتفحص عينيه الواسعتين يلمع في حدقتيهما عملاً يعاشى منه الصفير، ظل ينمو مع نمو الطفل، ولسه العالم بعد سنوات طويلة في هذه، هو العمق الساخر الذي ينطوى على فلسفة السنين العديدة، والمراحل القاسية التي مر بها، وانطواءات نفسه على شتى العطبات وال عبر، بذرتها تجاريه الواسعة وعنتها افكاره الدقيقة وعواطفه الفياضه<sup>(١)</sup> .. وفي موضع آخر يقارن العنتبلي بين الريحاني وشابلن، حيث يرى أن المقارنة بينهما سليمة والتباين قائم، هكل منها جاد وصارم رغم ما يثيرانه من ضحكان، وكلاهما مبدع وصاحب مدرسة وإن اعتزَّ الغرب بالإنسان شارلى، فهو يعتزُّ بنجيب الإنسان، وإن اعتزَّ الشرق بالفنان نجيب، فهو يعتزُّ بشارلى الفنان، وإن كان الشرق والغرب

---

(١) عثمان العنتبلي السابق، ص ١٨.

لا يلتقيان كما يتزدّد في المثل الجارى المعروفة، فلقد التقى تماماً في نجيب الريحانى وشارلى شابلن<sup>(١)</sup>.

وإذا كان نجيب الريحانى قد اضطرر، في فترة مبكرة من حياته، للعمل في أحد البنوك ليغول امرأته، فإن شابلن قد اضطرر للعمل في أعمال متدينة رغم صغر سنّه، وفي سنّ مبكرة جداً، إذ عمل ساعياً وعاملًا في إحدى المستشفيات، ثم خادماً في منزل أحد الأطباء، وعاملًا في إحدى المكتبات، ونافخاً للزجاج، ثم عاملًا على آلة طباعة ضخمة وصفها في مذكراته بـ «الوحش» ثم اضطرر لاعطاء دروس في الرقص، وفي تكسير الحطب، وبعدها في استئنفات هزلية، ثم في البيوزيك هول (مسرح المفوعات الذي تلعب فيه الموسيقا والاغانى دوراً كبيراً) كما كان يجيد العزف على الكمان والفيولينا، ويجيد في الوقت نفسه اعمال السيرك، وقد صافت كل هذه الاعمال وجданه، كما طورت قدراته، التي افادته فيما بعد، ورغم تعدد هذه الاعمال التي عمل فيها شابلن، إلا أنه واخيه سيدنى، لم يف عن أنه ان يصبح ممثلاً هزلياً، تماماً كما لم يف عن الريحانى أن يجعل ممثلاً تراجيدياً، فعمل كومبارسا مع عزيز عبد في الأوبرا للفرق الأجنبية الزائرة، حتى اكتسب بعض المهارات الفنية، تماماً كما كان شابلن دائم الذهاب إلى وكالة بلاكورا المسرحية في (بدفورد ستريت) حتى حصل على خطاب السيد هاملتون مدير مسرح (تشارلوز فروم) الذي أرسله بدوره

---

(١) السابق، ص ١٢٠.

إلى المنتج (سانتسبورى) موكلا إليه دوراً مهما في إحدى مسرحيات (هنرى أرثر جونز)... وكانت طريقة شابلن في الأداء تثير الضحك، كما كانت طريقة الريحانى في أداء أدواره التراجيدية تثير الضحك أيضاً، مما جعل جورج أبيض وسليم عطا الله يطردنه من فرقتيهما. كما سينتزع بالتفصيل فيما بعد - وقد اكتشف شابلن حين كان يمثل دوره في مسرحية (جييم) عالماً بكماله من التقنيات «فنية المشهد» والأيقاع، والفواصل الوقتية، وطريقه الجلوس<sup>(١)</sup>. كما اكتشف الريحانى في تجاربه المسرحية الأولى، خاصة مع عزيز عبيد، هن الآخراج المسرحي، وأكتشف تقنيات الفارس الفرنسي الذي كان لهما أكبر الأثر على حياته الفنية فيما بعد.

ولقد كان لأم شابلن وأم الريحانى دوراً مؤثراً وكبيراً على حياة كل منها، رغم اختلاف أدوارهما، فلم تتعترض أم شابلن على ممارسته للفن، بل شجعته، وشجعه أن أمه كانت مقتنة وممثلة، وكان أبوه كذلك أيضاً، بينما الموقف يختلف مع الريحانى، إذ اعترضت والدته على ممارسته للفن، كما كان اهتمامه من أمه يعايرونه بأنه مهرج ومشخصاتي، لذا فر هارباً، والنحق بفرقة الشيخ أحمد الشامي، وسافر معها إلى طنطا، وهنا انطلقت الأم باحثة عنه، وحينما عرفت مكانه، سافرت إليه، وكان الريحانى يبيت مع أفراد الفرقة في منزل استأجره صاحب الفرقة للمبيت، وكان الريحانى ينام مع زملائه على الأرض، وهنا دخلت الأم في

(١) شارلى شابلن مصدر سابق، ص ٧٤.

وقت متأخر من الليل وهي تبكيه بحرارة، ولم يجد نجيب بدا من معاهايتها على العودة سريعاً إليها.

وبينما كانت أم الريحانى ترفس عمه بالفن فى بداية حياته، إلا أنها بعد ذلك كانت تصرخ بنياجاته وتقول للجماهير وهي تشاهدته على المسرح بأنها أم كشكش بيه<sup>(١)</sup>.

لقد كان الريحانى يجيد الفرنسية والإنجليزية بجانب لغته العربية، ولكن شابلن لم يكن يجيد القراءة والكتابة حتى باللغة الأصلية، إذ كان يقرأ بصعوبة شديدة، بعد أن تلقى تعليماً مختصراً على حد قوله . بسبب ظروفه القاسية، ولكنه حين سافر إلى أمريكا أدرك أن عليه أن يعمق قراءاته ويشفف نفسه، وفي هذا يقول «كنت أريد المعرفة، ليس حباً في المعرفة بل للدفاع عن نفس ضد الاحتقار الذي يكتبه العالم للجهله<sup>(٢)</sup>».

وحين كان شابلن في عام ١٩١٤ يقوم بجولاته في أميركا للمرة الثانية، وصله خطاب من السيد (تشارلز كوسل) أحد مالكي (كيمستون كوميدي هيلم كومباني) بمدينته نيويورك للتعاقد معه بدلاً من الممثل الكوميدي الشهير (فورد ستيرننج)، ذلك بعد أن رأة المخرج (مالك سينيت) يلعب دور السكير في (الاميرikan ميزيك هول)، وهنا تم التعاقد معه لمدة عام، على أن يقدم للشركة ثلاثة أفلام كل أسبوع ..

(١) قانون العنكبوتى ، مصدر سابق، ص ٣٧ وما بعدها.

(٢) شابلن: مصدر سابق، ص ١٦٨.

وحين بدأ العمل مع (سينيت) قال له الأخير اذهب وضع مكياجا  
 هزليا .. أي شيء.. ولأنه كان يلعب في الفيلم دورا صحفيا، ولأن  
 (سينيت) كان يردد صغيرا، لذا ابتدع شخصيته بملابس المعروفة  
 على الفور، وهو يقول في ذلك «لم أكن أعرف اطلاقاً كيف على أن  
 أضع الماكياج، لم يكن لباسي كمخبر صحفى يبروقلى، ولكن على  
 طريق غرفة الثياب، قلت أنى سارقى سروالا وأسما جدا، وهذه  
 ضخما، وأذين ذلك ببعضها وبقية.. كنت أريد أن يكون كل شيء  
 متافقا، السروال مبالغ فى اتساعه، والثوب ضيق، والقبعة صغيرة  
 جدا، والحناء ضخم.. وكانت اتساعا إذا كان على أن أبدو شابا أو  
 عجوزا، ولكن بما أنى تذكرت أن سينيت كان قد ظلني أكبر سنًا،  
 اضفت شاربا صغيرا بدا لي أنه يعطيني عدة سنوات اجتماعية من  
 دون أن يخفى تعبيري<sup>(١)</sup> ومن هنا، وبمحض الصدفة اكتشفت  
 شابان شخصيته التي عرف بها في العالم كله، وهو يصف هذه  
 الشخصية بقوله «متشرد، وجائعان وشاعر وحالم مفتون دائمًا بما  
 هو خيالي وبالغامرة، يود أن يجعلكم تظلون أنه عالم، وموسيقي،  
 ودوق ولاعب بولو، لكنه لا يتوانى عن جمع اعفاب سجائير، وعن نشر  
 سكر الشعير من طفل وبالطبع إذا وجد الفرصة سانحة، يوجه  
 طوعا لطمة إلى فنا سيدة.. ولكن فقط إذا كان غاضبا<sup>(٢)</sup>».

(١) شارلى شابان، مصدر سابق، ص ١٢٨.

(٢) السابق، ص ١٢٨.

وكما ابتدع شابلن هذه الشخصية، ابتدع الريحانى شخصية كشكش بك التي حقق بها ومن خلالها نجاحاً كبيراً منذ أن بدأ يعمل مع (استيفان رومتي) في الكبارييه (دى روز) في دور خادم بريرى عام ١٩١٦، ثم طور الاثنين العمل ليقدموا مسرحيات (فرانكو اراب) وبعدها ظهرت شخصية (كشكش بك) عمددة كفر البلاص التي ابتدعها الريحانى ذات يوم، حين كان مستلقياً على فراشه (كما سيتضح فيما بعد).

وقد حقق كل منهما بهاتين الشخصيتين التي ابتدعاها في فترة زمنية متقاربة<sup>(١)</sup> نجاحاً شعبياً كبيراً لدى الجمهور، وإن كان قد تمثل إنتاج شابلن بشكل أساسي في السينما بينما تمثل إنتاج الريحانى الأساسى في المسرح، وقد كان كل منهما يملك موهبة جعل المترجر يبكي من خلال كوميدياتهما.

وتتعزز المفارقة بين الريحانى وشابلن، هي أن الأول تعنى أن يكون مثلاً تراجيدياً، بينما تعنى الآخر أن يكون مثلاً كوميدياً، ورغم نجاح الاثنين وشهرتهما كممثلي كوميديتين، إلا أنه قد تحقق لهما اجادة التراجيديا والكوميديا في آن معاً.

وقد كان شابلن يرى أن فن لعب الكوميديا هو فن الاسترخاء، ولم يكن هذا ينطبق عليه شخصياً، إذ يكون عصبياً ومتوتراً إلى أقصى درجة قبل وقوفه على خشبة المسرح، إلى أن يندمج في الشخصية حتى تتلاشى عصبيته وتتوهه ويسترخي تماماً.

---

(١) ابتدعها شارلى شابلن عام ١٩١٤، وقدمها نجيب الريحانى بعد هذا التاريخ بعامين.

وهذا ما كانه الريحانى أيضاً، وهى هذا يحكى زكي طليمات عن لقاء مع نجيب الريحانى بعد عودة الأول من بعثته، وكان اللقاء فى كواليس خشبة المسرح الذى كان يقدم الريحانى فيه عرضه، وقد كان الأخير فى حالة عصبية، وما أن أعلن عن فتحستار بعد خمس دقائق حتى استرد الريحانى هدوءه تماماً.

«ومن الحق أن الريحانى لم يكن فى حاجة إلى الكاس لنهدئ ثائرته، فقد شمله الهدوء بمجرد أن سمع أن المستار سيُرفع بعد خمس دقائق، تغير كل شيء فى لحظة، ثم أغمض عينيه وقد لفه الصفاء، وكأنه يصلى صلاة تسامى على العبارات والالفاظ»<sup>(١)</sup>.

والغريب ورغم أن شارلى شابلن قد وصل إلى مصاف العباقرة فى فن التمثيل، إلا أنه كان يكره التعامل مع المصطلحات المستخدمة فى أساليب التمثيل المختلفة، كما كان يكره مدارس التمثيل، والمحاضرات الدرامية التى تشجع الممثل على دراسة الدور ومعايشته والانفعال به، إذا كان يرى «أن الممثل الذى يضطر إلى أن يخضع لعملية ذهنية حقيقة، كاف للبرهان على أنه يجب أن يتخلى عن التمثيل»<sup>(٢)</sup>... ويرجع هذا فى الواقع إلى أن تعليم شابلن كان محدوداً، كما يرجع فى الوقت نفسه إلى موهبته الفطرية والعقيرية فى أن معاً، ورأيه ما هو الا استثناء لا يمكن تطبيقه أو تعميمه إلا على نجيب الريحانى الذى كان يعتمد على موهبته الفطرية أيضاً.

(١) زكي طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦١، ص. ١١٨.

(٢) شابلن، مصدر سابق، ص. ٢٢٨.

وأنطباق رأى شابلن على الريحانى لا يعتبر قاعدة، فكل منها خارج عنها، والغريب فى الأمر أيضاً أن شابلن لم يكن متهماً لشكمبىر، ولم يكن يحبه، بل كان يستقطع موضوعاته وهو يعال ذلك بقوله «ربما كان عائداً لنفسى الخاصة بـ»، ولشخصيتى، فعین كنت أسمى وزراء معيشتى، نادراً ما كانت هناك تطورات يمكن أن يدخل فيها الشرف، وأنا عاجز عن معاهاة نفسى مع أحد الأمراة، وقد كان فى وسع أم هاملت أن تصاجع كل أفراد البلاط، من دون أن أبالي بالالم الذى قد يكون شعر به هاملت<sup>(١)</sup>.

وقد أصبح الموقف الرئيسى فى كوميديات الريحانى مشابهاً للموقف الرئيسى فى أعمال شابلن، حيث استطاعا أن يعبرَا عن سينولوجية الإنسان الصغير، فى مواجهة عالم الكبار الطالبين، ساخرين منهم ومتحددين إياهم، إذ لم يعد الضحك مجرد، صار الضحك ضحكا على الاغتياء، على أقوىاء المجتمع، أصبح المشاهد يضحك، ويضحك فى آن معاً، ولم يعد الضحك ضحكا على شارلى (أو الريحانى) إنما تعبير عن التفاعل معه لأنه استطاع عن هذا الطريق أن يوصل شيئاً ما<sup>(٢)</sup>.

وقد عانى وتالم كل منها فى علاقاته النسائية، إذ أصابت الراقصة (يانكى دادل جورلىز) شابلن بمقتل فى اعماق قلبه، كما أصابت الراقصة (بديعة مصاينى) الريحانى بمقتل مشابه فى

(١) السابق، ص ٣٣٦.

(٢) شارلى شابلن: ترجمة واعداد حمزة.. برقاوى وحسن مامن يوسف، الآهلى للطباعة والنشر، القاهرة: ١٩٨٩ ص ١٢.

اغوار قلبها أيضاً، وكانت بدعة مصابين هي المرأة الوحيدة التي تزوجها الريحانى في حياته، وإن كانت قد تعددت هلاقاته النسائية، ولكنها تركزت بشكل اساسى في (لويس دى فريزى) التي كان يعتبرها وش السعد، وقد أقام معها في فترات نجاحه الأولى، وأخيراً (فيكتورين) التي كان ينوى أن يتزوجها بعد أن انفصل عن بدعة مصابين، ولكن رحيله إلى العالم الآخر كان أسبق من زواجه الثاني الذي لم يتم، وإذا كان الريحانى قد تزوج مرة واحدة، فإن شابلن قد تزوج مرات ثلاثة، وكانت رابعهم (أونا أونيل) ابنة الكاتب المسرحي الامريكي الشهير (يوجين أونيل).

وإذا كان الريحانى قد عانى طيلة حياته من المرأة التي كانت تشغله في كل أوقاته سواء كانت اثناء عمله أو بعد هذا العمل أو حتى اثناء نومه، فقد كان شابلن على التقىض مؤمناً بقول بليزاك الذي كان يرى أن ليلة حب تمثل تصحيحية بصفحة في رواية.. إذ لم تكن المرأة تثير شابلن إلا حين يفضي وفته بين فيلمين، أي في أوقات فراغه، حيث لم تكن تثير المرأة اثناء العمل على الاطلاق، وهو بذلك يؤكد مقولة (ايتش جى ويلز) «يات وقت خلال النهار بعد أن مضينا فترة ما قبل الظهر في كتابة بعض الصفحات، وفترة بعد الظهر في الرد على الرسائل، ولم يعد لدينا ما نفعله، عندئذ تحل ساعة الفجر.. هذه الساعة هي ساعة الحب»<sup>(١)</sup>.

---

(١) شابلن، قصة حياته، ص ٢٢٠.

ورغم موقف شابلن من المرأة، إلا أنه قد تزوج مرات أربع، الأولى من الممثلة (ميلايدر دهارييس) التي كانت تعمل لدى شركة أفلام (باراماونت)، وقد كانت في التاسعة عشر، وكان هو في التاسعة والعشرين من عمره، وقد أحب شابلن يوم تزوجها باضطراب في مشاعره، كما تولد لديه الانطباع، بأنه متورط في مصادقة بلهاء، وبأن كل ذلك عديم الفائدة والنفع، ورغم هذا انجبيت له طفلًا لم يعش أكثر من ثلاثة أيام.

وقد انفصل عنها تقسياً، وبعدها تم الطلاق ودياً، بعد أن اتفقا على أن يكون السبب المعلن هو فساد ذهنية<sup>(١)</sup> ثم تزوج شابلن للمرة الثانية إثناء تصوير فيلمه (الهجوم على الذهب)، ولم يكتبه تفصيلاً عن هذا الزواج، بسبب انجاته ولدين من زوجته تلك، وهو زواج استمر عامين.

وكان زواجه الثالث من الممثلة (بوليت جودارد) وقد انفصل عنها أيضاً بعد سنوات قليلة من الزواج محتفظاً بصداقتها.

وكان زواج شابلن الأخير من الممثلة (أونا أونيل) ابنة (يوجين أونيل).. كانت هي السابعة عشر من عمرها، وكان شابلن في الثانية والخمسين من عمره، وقد كان زواجه سعيداً استمر حتى رحيله عن العالم بعد أن أنجب منها ثمانية أولاد.

ويحكى شابلن في مذكراته عن الزواج فيقول، أنه كان يعمل فيلم (مسبي وهردي) الذي أخذ ذكرته من (أورسون ويلز)، لا عرض

---

(١) هارن، شابلن، قصة حياته، ص ٢١٣ وما بعدها.

الأخير عليه أن يقوم ببطولة فيلم مأساوي عن القاتل الفرنسي الشهير آنذاك (لاندرو). ولكن بعد يومين اتصل شابلن بأورسن ويلز، بعد أن قرر صناعة فيلم كوميدي عن المجرم نفسه، وفي مقابل تحويله لفكرة ويلز، اعطاء خمسة آلاف دولار.

واثاء كتابته للفيلم اتصلت به (مينا والاس) مديرية أحد المسارح في هوليوود لتخبره بأن لديها فتاة تصلح لدور (بريدجت)، الشخصية الرئيسية في فيلمه (الظل والجوهر)، الذي كان يعمل فيه قبل أن يعرض عليه (ويلز) فكرة القاتل الفرنسي، وأنه كان يتعرض لمشاكل مع فيلم (سيوفردي)، اعتبر رسالة الآنسة (والاس) هالأ حسناً يدفعه لاعادة النظر في الفيلم الذي كان يعمل عليه، وكانت هذه الممثلة الجديدة هي (أونا أونيل)، وقد رتبت (والاس) لقاء بينهما في منزلاها على العشاء... ورغم أن الدور كان يتطلب شخصاً شديداً التعقيد، وممثلة أكبر سناً وأكثر خبرة، إلا أنه وقع العقد مع الممثلة ذات السبعة عشر ربيعاً، والتي تزوجها فور انتهاءه من تصوير الفيلم.

وبسبب نجاح كل من الريحاني وشابلن، وبسبب غيرة وحقد صفار النقوس والقامة، كاد الريحاني يقتل، وكاد شابلن يقضى عمره في السجن، وإن كان قد طرد من أميركا.. ففي عام ١٩٢٠ كان نجيب الريحاني يعمل بقرفته على مسرح الاجبسيان، ولكنه ألق فرقة ثانية بعد اتصال عزيز عبد به، واستأجر مسرح كازينو دي بار بشارع عماد الدين، واختار نجيب الريحاني وعزيز عبد

أوبريت العشرة الطيبة من تصوير محمد تيمور المقتبس عن (ذى اللعنة الزقاء) الفرنسية، ووضع بديع خيرى كلمات الحانها، ولحنها السيد درويش وأخرجها عزيز عيد، نجحت العشرة الطيبة، ولكن الحصاد كما يقول بديع خيرى، استكثرو ان يكون مسرحان للريحانى ناجحان، فامضطادوا فى الماء العكر، وادعوا أن أوبريت العشرة الطيبة توکد على سوء تعامل الاتراك للمصريين، وأن الريحانى قد حصل على مبالغ كبيرة من الانجليز لانتاج هذا العمل، وأن العمل يناصر الاستعمار الانجليزى، ونجحت المؤامرة<sup>(١)</sup>.

ويتحدث الريحانى عن هذه المؤامرة فيقول «في الساعة الحادية عشرة من مساء إحدى الليالي، جامض الاستاذ مصطفى أمين (...) إلى منزله يلهث من التعب ويقول إنك نفسك يا نجيب، فإنك الليلة مقتول لا محالة، كيف؟ وبيه من؟ ومن الذي يفكر في اعدامي؟ قال لهم مواطنوك المصريون، هذا فظيع، وراح الزميل مصطفى يقص ما حدث، قال أنتي أت من الأزهر الشريف، حيث عقد اجتماع حاصل تبودلت فيه الخطب الحماسية، وقد وقف شخص من خصومك على المنبر (...) سمع آذنان المستمعين بأكاذيبه، مدعياً أنك (رسسمة انجليزية) وأن السلطة العسكرية قد امتهنك بالمال لتهي الشعب برواياتك عن المطالبة بأمانية الغالية، ولما كانت الجماهير في أوقات الشورات تتساق بلا رؤبة، فقد هتف الناس ضدك وسمموا على قتلك<sup>(٢)</sup>.

(١) ثالث بديع خيرى: مذكرات بديع خيرى، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٦٦، ص ٣٧.

(٢) الريحانى، مصدر سابق، ص ١١٥ وما بعدها.

وهنا هجر الريحانى وصديقه لوسي فرنانى المنزلى إلى هندق هليوبوليس بالامس ي Emerson الجديدة، وبقى به عدة أيام، ولكنه كان يذهب إلى المسرح كل صباح للجتماع بالمتلئين، فى الوقت الذى كانت فيه المسارح مغلقة بأمر السلطات، وبالطبع أخلقت أوبريت العشرة الطيبة، وخسر الريحانى خسائر مادية هادحة، وكادت رأسه تطير ويصفع فى عداد الموتى مبكراً، بسبب مشاهدة وفقد الضغفاء من الموتورين، الذين نجدهم فى كل عصر يقتلون الزهور ويملاوون الأرض خراباً.

وقد تعرض شابلن لأساة شبيهة كاد أن يقضى بقية عمره مسجوناً، إذ كانت هناك فتاة تدعى (جوان بارى) تحاول ابتزازه إثناء فترة خطوبته من (أونا أونيل)، ولم يكن شابلن قد رأى هذه الفتاة منذ عامين، وكانت فى هذه المرة حامل فى شهرها الثالث.. كانت تحوم حول المكان الذى يسكن فيه شابلن وفقاً لخطة مرسومة من قبل الصحافة الأمريكية، وهنا اتصل مدير خدمه بالشرطة، وبعد ساعات قليلة مارست الصحافة الأمريكية هوايتها المعهودة وشهرت به ورجعته فى الوحل، كما ادعت عليه بأنه والد الطفل المنتظر، واتهمته بأنه أبلغ الشرطة لكنى يتخلص منها بعد ان تركها مفلاسة.. ولم تمر أيام قليلة إلا وكانت هذه الفتاة قد رفعت دعوى ضد شابلن ليعرف بأبوته للطفل الذى تحمله فى رحمها، وقد وقفت الصحافة مساندة لها، مما كان له رد فعل شديد من قبل الامريكان ضد شابلن، وفي الوقت نفسه أراد بعض المساسة توجيه ضرية شديدة له، إذ مع ولادة (جوان بارى) لطفلها، بدأت الحكومة

الفيدرالية تحقيقها مستجوبة إياها، بنية اتهام شابلن في محاولة لإثبات مخالفته للقانون، من أجل نسف حظوظه السياسية، إلا يقر القانون بأنه إذا اجتاز رجل حدود ولاية أخرى مع زوجته المطلقة، وأقام معها علاقة جنسية، يكون قد خالف قانون (مان)، ويخاطر بالتعريض للسجن، وهو قانون كان قد جرى التصويت عليه بهدف منع انتقال نساء من ولاية إلى أخرى للدعارة.. ومن خلال هذه الحيلة القانونية، وجهت الحكومة الفيدرالية الاتهام إلى شابلن وقد استمرت محاكمته عدة أيام بحجة أن الامر يتعلق بقضية فيدرالية، رغم أن فحوصات الدم لم تثبت ابوته للطفل، وقد صدر حكم القضاء في القضية رقم (٢٢٧٠٦٨) للمحكمة الجزئية بـ (لوس أنجلوس) بأن شارلى شابلن غير منصب، بعد أن كان متوفقاً حصوله على عشرين سنة سجن<sup>(١)</sup>. ورغم صدور الحكم بتبرئة شابلن، إلا أن الأمر لم ينته عند ذلك، إذ تمكن محام آخر، مدفوعاً من الصحافة، عن طريق خدعة قانونية، إن يثير للمرة الثانية قضية اثبات البنوة، وكانت النتيجة هذه المرة أن صدر حكم نفقة ضد شابلن في مدينة كاليفورنيا، وقد استدعته لجنة النشاط المناهض لأميركا في واشنطن للمثول أمامها، كما مارست جماعات الضغط سلطتها لمنع افلامه من صالات السينما، وطالبت الصحافة بطرده من البلاد، وقبل أن يغادر أميركا، أقيمت له في مصلحة الهجرة شبه محاكمة، واثناء سفره على الباخرة جامته رسالة عن طريق

---

(١) قانون شابلن، قصة حياته، ص ٣٢، وما بعدها.

الراديو يطلبون منه أن يمثل أمام لجنة تحقيق تابعة لمصلحة الهجرة، للرد على اتهامات سياسية وأخلاقية، وحين وصل إلى لندن أرسل زوجته إلى أمريكا لكي تجمع ثروته من البنوك ومن خزانتها، وحين عادت تخلت عن جنسيتها الأمريكية، وعاشت معه في سويسرا مع أولادهما الثمانية.

ورغم ما حققه شابلن والريحانى من شهرة، إلا أنهما كانا يربا فيها ضريبا من الجنون والزيف، وقد توصل شابلن إلى هذه الحقيقة مبكرا، حين كان يستقل القطار إلى شيكاغو، وقد اصطفت جمهرة من البشر يستقبلونه دون أن يعرف، وكان تعليقه على ذلك، «لم أفك أفكرا بأن العالم صار مجنونا، فإذا ما كانت بعض كوميديات هزلية بائنة تتسبب بهذا القدر من الحمام، أليس ثمة شيء زائف في الشهرة، كنت قد فكرت دائمًا بمن أحب أن أحظى بالشعبية، والأذن وقد حصلت عليها عبر مفارقة غريبة، كنت أحسن بالعزلة وبنفسه فريسة لشعور رازح بالوحدة»<sup>(١)</sup>.

«لم يكن شعورهما بالزيف، إلا لأنهما كانا يسعian إلى عمق الانسان في افراحة وأطراحة دون زيف أو إدعاء، حتى ملا الدنيا، هرحا ومرحا وتسليمة وتعزية»، «ما كان طه حسين يقول في وداع الريحانى على صفحات جريدة الاهرام بعد رحيله، فقد رحل الريحانى عام ١٩٤٩ بعد أن بنى قصرا كبيرا لم يستطع أن يدخله ليتزوج فيه، وبعد هذا الرحيل المأساوي باريضة أعوام، خرج شابلن

(١) شابلن، قصة حياته، ص ١٦٧.

من أمريكا محزونا وقد استقر في سويسرا بعد أن اشتري فيلا في (كورسيير سوفيف) عاش فيها بقية عمره في هدوء، بعيداً عن ضجيج استوديوهات هوليوود حتى رحل عام ١٩٧٧.



**نجيب الرحانى.....**  
**وحى باب الشعرية**



بدأ الريحاني مذكراته من بداية وصوله إلى تونس السادسة، ولكن العتيلي . الناقد الفن بجريدة المصري والذي عاش قريبا منه وعاصر نجوميته وهي هي أوجها . يصف لحظة القذف إلى الوجود هذه . كما يحلو للوجوديين، وخاصة هيدجر، تسميتها بدلا من لحظة الميلاد !! . إذ كان إيمان تاجر الخيول يعود إلى منزله، وقد تقصد منه العرق يتحقق بمتدليه، وإذا بلغ بيته الصغير الذي يقع في باب الشعرية، يسأل عن حال زوجته التي تعاني آلام الوضع، فيجاب إلى سؤاله، مبروك جالك ولد، وهنا تسقط دموع الرجل المكبد ضارعا إلى السماء وطالبا منها أن تشفى لطيفة زوجته أم ولده حديث العهد نجيب<sup>(١)</sup> .

كانت السمع الأساسية فن طفولة نجيب وصباه وحتى رحيله الأبدى، هي صفتة وعزوفه عن اللعب مع أقرانه، ولكنه كان على

---

(١) قارن العتيلي، مختصر سابق من ١٧ وما بعدها.

النقىض يصبح مشاركاً متهمًا حين يستظرف نكتة أو تستهويه قصة أو حارثة<sup>(١)</sup>.

كان تأثير حي باب الشعرية، وعلى الأخص حارة مصطفى التي يقطن بها، تأثيراً كبيراً على نجيب، إذ تشربت نفسه بهذه الشعبية وقللت نلازمة حتى النهاية رغم التحاقه بمدرسة الفرير الفرنسية فيما بعد. وفي مدرسة الفرير هذه، تعرف الريحانى على المسرح وأحبه، وقام باداء الادوار في الحفلات المدرسية.

كان لنجيب اخ يدعى توفيق يكبره، وكان له يوسف وجورج يصغرانه....

وقد اختلفت المصادر التي تؤكد على أصول هذه العائلة، فمنها من ينسب هذه الأصول إلى لبنان، ومنها من ينسبها إلى العراق، وإن كنت أميل إلى تأكيد نسب هذه الأسرة. متفقاً مع العنتليـ إلى الأصول العراقية، إذ أنها الأقرب إلى الاحتمال من أن تكون الأصول لبنانية، حيث ملامح الريحانى التي تميل إلى الصلابة وقومة التحمل والعناد... ولم يجد الريحانى رأياً في هذه القضية... وأياً كان الأصل، فالريحانى الذى عرفناه، عرفناه مصرياً أصيلاً لحمـا ودمـا، ابن نكتة من حي باب الشعرية، مصرى صميمـ، ولد وعاش وتربىـ واعطى عمره وفنه لهاـ، حتى أصبحت مصريـة ووطنيـة وخفة دمهـ، المصرية تمتـ إلى أعمق جذور التربية المصريةـ.

---

(١) فاتن السابق: من ١٩ وما بعدها.

وقد مات الياس ابيه اثر ازمة مالية لحقت به، حين كان نجيب في الخامسة عشرة من عمره، وكان على نجيب ان يتحمل المسئولية بعد رحيل والده، ذلك أن توفيق اخاه الاكبر قد استغرقه اللهو وتغسل المسؤولية عن كاهله ...

وهذا الامتحان القاسى هو ما تسبب فى اذكاء «جذوة الرجلة» عنده ورسخت فى اعماقه بذور الانسانية والرحمة والعطف الكبير<sup>(١)</sup>.

لقد غادر نجيب مدرسة الفرير بالخرنفش بعد ان تزود بما يكتبه من تعاليم اللغة الفرنسية وآداب اللغة العربية والشعر والشعراء، وكان لاستاذه بالمدرسة الشيخ بحر دور كبير فى تشجيعه على الإلقاء وتمثيل بعض الأدوار.

---

(١) السابق، ص ٢٨.



البداية...  
الضياع والاحتراف



لم يكن نجيب الريحانى فى البداية يميل إلى الكوميديا، بل كما يقول «كانت كل هوايتي منصبة على الدراما وحدها»<sup>(١)</sup> وهو يتناول لفظ الدراما باعتباره مرادها للتراجيديا أو المأساة، مع أن التفسير العلمي لكلمة هو الفعل الذي يحوى الكوميديا والمأساة في أن معناها<sup>(٢)</sup>.

وعلى أثر رحيل والده وانتهائه من دراسة الثانوية، عين نجيب الريحانى موظفاً في البنك الزراعي بمدينة القاهرة، وبه تعرف على عزيز عبد الذى كان زميلاً له يعمل بالبنك موظفاً، وقد عمل الاثنان سوياً كومبارس على الاوبرا مع أحد الفرق الفرنسية، وعلى

(١) نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٦٦.

(٢) لقد لاحظت في هذه الفترة عدم دقة استخدام المصطلحات الفنية في الصحافة، فهم يطلقون كلمة رواية على العرض المسرحي، ويستخدمون مصطلح دراما باعتباره مرادها لكلمة تراجيديا، كما يستخدمون كلمة مسرح بدلأ عن مسرح، ويطلقون على العرض الكوميدى رواية مضحكه، ويستخدمون لفظ كوميك، بمعنى التقليل بالإشارة إلى النعمات الموسيقية

مسرح الاوبرا شاهد نجيب الريحانى ومعزيز عيد «سيلفان» .  
مونسيلى - كوكلان - لوميان جيتري - سارة برتشار (١).

مما كان لهم اثر كبير فى حياتهما فيما بعد، وحين فصلوا من البنك بسبب التمثيل وتغيبهما الدائم عن العمل، التحقا بفرقة عكاشة، وكانتا يقدمان فاصلان غنائهما لإضحاك المتفرجين وكان نجيب أو عزيز يمسك كل منهما بمقدمة ويلبس طرطروا ويخرج لسانه ويهز جسده (... ) مما أثار سخط عزيز ونجيب (٢) فقررا التخلى عن هذا اللون، وكان لهما ما أرادا، اذا استبدلاه بتقديم فاصل فكاهى مقتبس او مترجم من الكوميديات الفرنسية، وكانتا يقومان بهذه المهمة سوية، وبالفعل نجحا في ذلك مما أغراهما في الاستقلال وتكوين فرقة من هواة التمثيل، كان من بينها أيمن عطا الله وحسن خايف وروزاليوسف وامين صدقى (٣).

وأثناء عمل عزيز ونجيب، وضع الأول يده على مواهب الثاني ووجهه إليها، إذ اكتشف عزيز عيد أن موهبة الريحانى تكمن في تمثيل الأدوار الكوميدية، وليس الأدوار التراجيدية، وساعدته على المضى في هذا الاتجاه رغم رفض الريحانى لذلك.

وقد اختلف الاثنان فانفصلا، إذ كان عزيز عيد يرى ضرورة الالتزام الحرفي بتقديم الأعمال الفرنسية حين نقلها إلى العربية.

(١) العنقين، مصدر سابق، ص ٤٢.

(٢) السابق، ص ٤٤.

(٣) قارئ السابق من ٤٤ - ٤٥.

حتى لا يلجا إلى المسار بإحداث تغييرات تضر بالعمل الفني من منطلق الأمانة الفنية، وكان الريحانى على النقيض يرى أن التغيير ضروري، لأن هناك اختلاف بين البيئة الأوروبية (الأصل) وبين البيئة المصرية (البيئة التي ينقل إليها العمل) حتى يتم تجاوب الجمهور مع ما يقدم.

و بذلك كان الريحانى يرى ضرورة التمحير لكن يفهم الجمهور المصري ما يقدم إليه من أصول فرنسية<sup>(١)</sup>.

وقد شكل هذا الاختلاف وجهتى نظرهما ومنظورهما الفنى، الذى شكل طريقهما وحياته الفنية فيما بعد.

وإن كان الريحانى يدين بالكثير لعزيز عيد، فقد تلقى لديه «تدريجاته الفنية الوحيدة فى حياته، إذ تعلم فن الإخراج المسرحي، وتعرف لديه على تكتيك الفارس الفرنس، الذى قدر له أن يكون ذات الأثر الأكبر على أغلب مسرحياته»<sup>(٢)</sup>.

بعد اقصال الريحانى عن عزيز عيد أصبح مكان تواجده قهوة الفن أمام مسرح استكدر هرج، وهي القهوة قابل أمين عطا الله الذى عرض عليه أن يسافر معه إلى الأسكندرية، لأن آباء سليم عطا الله قد ألف فرقة مسرحية هناك، وعرض عليه أربعة جنيهات شهرياً، وكان المبلغ أول مرتب له قيمة يحصل عليه من التمثيل.

---

(١) قارن السابق، ص ٥١ وما بعدها.

(٢) د. ليلى أبوسيف، نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٣، ص ٣٦.

وبالفعل أستد إليه دور شارلنان في مسرحية (شارلنان الأكبر) وحقق الريحانى في هذا الدور نجاحاً كبيراً فاق نجاح سليم عطا الله في دور البطولة، ونال المديح من الجميع، وللهذا السبب دعاه في اليوم الثاني مدير الفرقة سليم عطا الله قائلاً له «أنا متائف جداً يا نجيب أهندى لأن الفرقة استفنت عنك»، وكان هذا ضربة ناجحة في تمثيل الدور، فعاد أدراجه ليجلس على قهوة الفن ثانية، وحين طالت أيام العطلة عشر في عام ١٩١٠ على وظيفة في شركة السكر بنجع حمادى، ولكنه فضل منها بعد سبعة أشهر، وكان ذلك على أثر فضيحة مع إحدى جاراته - وهي الحادثة التي يذكرها نجيب الريحانى بشجاعة في مذكراته<sup>(١)</sup>. فعاد أدراجه إلى قهوة الفن بالقاهرة، وفي القاهرة لم يجد مكاناً ينام فيه حتى التقى بمحمود صادق في ظروف مشابهة لظروفه، وبعد أيام من نومهما في الشارع، جاء الفرج، بعد أن كلف صاحب مكتبة المعارف محمود صادق، أن يعرب عن الفرنسية أجزاء بوليسية من رواية «نقولا كارتر»، في مقابل مئة وعشرين قرشاً عن كل جزء، وقام محمود صادق ونجيب الريحانى بهذا العمل سوياً، حتى استطاعا أن يدبوا أمورهما، وبسكتا سوياً في حجرة بأحد الفنادق أعلى المكتبة، نظير خمسة قروش يومياً، وبعدها التحق الريحانى بفرقة الشيخ أحمد الشامي مترجمًا عن الفرنسية وممثلًا نظير أربعة جنيهات شهرياً ...

---

(١) هلين نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٢٠ وما بعدها.

ولهذه الفرقة ترجم الريحانى الابن الخارج للطبيعة، عشرون يوماً فى السجن، ثم جاءه خطاب من شركة السكر تدعوه للعودة لاستئناف العمل بنجع حمادى، فعاد ثانية للشركة يعمل بها لمدة عامين، وكان راتبه قد زاد إلى اثنتeen عشر جنيهاً فى الشهر... وفي هذه الأثناء أرسل له عزيز عبد خطاباً بخبره فيه، بأن جورج أبيض قد عاد من أوروبا.. وينوى تأليف فرقة مسرحية... ولكن الريحانى لم يعر الامر اهتماماً، لأنّه قد وعد أمّه بالاستمرار في عمله بالشركة، ولكنه فصل منها عام ١٩١٤، فعاد إلى القاهرة، وبعد فترة وجيزة انضم إلى فرقة جورج أبيض، التي انضمت إلى فرقة سلامة حجازى، وأصبحت (فرقة أبيض وحجازى) وكانت الفرقة تضم روزا يوسف وسريننا إبراهيم ونظالى مزراحي وعمر وصفى ومحمد رحمن وفؤاد سليم وعبد العزيز خليل وعبد المعيد شكري والشيخ حامد المغربي، وقد لعب الريحانى في الفرقة دوراً صفيراً أمام جورج أبيض، وهو دور هرانسوا جوزيف ملك التعماس في مسرحية (صلاح الدين الأيوبي)... وقبل صعود الريحانى على المسرح، قام بنفسه بعمل ماكياج للدور، فإذا ما صعد على المسرح ورأء جورج أبيض وهو يمثل دور قلب الأسد، حتى فوجئ بظهوره فتبخرت حماسته وظل يضحكه، ويضحك الجمهور معه وانتهت الليلة برفت نجيب الريحانى من الفرقة، بحجة أنه لن يفلح في التمثيل أبداً، ولن يكون هي يوم من الأيام ممثلاً حتى ولو كان ثانياً<sup>(١)</sup>.

---

(١) هارن ص ٥١ وما بعدها.

وبعد فترة من خروج نجيب الريحانى من فرقه أبيض وحجازى، انسحب بعض الممثلين من الفرقة احتجاجاً على بعض المديرين، منهم عزيز عبد وروزاليوسف وأمين عطا الله مع أمين صدقى، واستيفان رostن، وحسن هايق وعبداللطيف جمجرم وأخرين، وقرروا أن يُلغوا فرقة مسرحية، وجعلوا من مقهى متروبول مكاناً يأدون إليه، ومن مسرح برتانيا القديم مكاناً يقدموه عليه أعمالهم المسرحية تحت اسم (فرقة الكوميدى العربى) وكانت أول أعمالهم (خلال ذلك من أعملى) ترجمها أمين صدقى، ثم انتقلت الفرقة إلى ثيابرو الشانزليريه بشارع الفوجالة وعلى هذا المسرح قدمت الفرقة مسرحيات.. عندك حاجة تبلغ عنها، ضربة مقرعة، الإبن الخارق للطبيعة، والهرج بالفجور، وقد انضمت إلى الفرقة منيرة المهدية ونجحت نجاحاً كبيراً، ولكن منيرة المهدية انسحبت بعد فترة، واختفت الفرقة بانسحابها.

ثم عقدت الفرقة عقداً مع فرقة أخوان عكاشه، على أن تمثل كل فرقة يوماً بالتناوب على مسرح دار التمثيل العربى بشارع الباب البحرى لحدائق الأزبكية، ولكن الحال لم يدم طويلاً حتى عادت الفرقة إلى مقرها بمسرح برتانيا مرة أخرى، وفي هذه الفترة حقق نجيب الريحانى نجاحاً كبيراً كممثلاً فى هذه الفرقة، وحين رفض عزيز عبد مطلبه بوضع اسمه على الأفيشات، انفصل نجيب الريحانى عنه، وكان ذلك فى يونيو من عام ١٩٦٦.... وبعد شهر ونصف من انفصاله عن الفرقة، التقى الريحانى مع استيفان رostن الذى كان يعمل فى كباريه الأبيه دى روز (حالياً كازينو شهر

زاد بشارع الألفي) حيث كان ي يؤدي حركات هزلية خلف شاشة بيضاء (خيال الظل)، وقد عمل الريحانى معه خلف الشاشة كخادم بربى متناقضياً أربعين قرشاً يومياً.



**الكوميديا الهرزلية...  
بداية الطريق**



قبل ان ننتقل للحديث عن المرحلة الكشكشية (نسبة الى شخصية كشكشن بك)، يجرر بنا ان نتحدث عن أصول المسرح الهزلي في الفصل المضحك، والكوميديا الارتجالية التي انتقى منها الريحانى مصادره وكومنت شخصيته منذ بداياته، حين عمل مع زميله بالبنك عزيز عبد كومبارس على مسرح الاوبرا، ثم حين عمل سوريا ايضا بفرقة عكاشه يقدمان فاما لا ضحاك المتفرجين، ثم تخليهما عن هذا الفاصل المضحك بفضل فكاهى مقتبس من الكوميديا الفرنسية حتى استقلوا وكونوا فرقة مسرحية... ثم انفصل الريحانى عن عزيز عبد بسبب التزام الأخير الحرفي بما يقتبسه، ومحاولة الريحانى لزرع الموضوعات الفرنسية في التربية المصرية، مرورا بفرقة سليم عطا الله، وفرقة الشيخ احمد الشام، ثم فرقة جورج أبيض، وفحله او انفصالة منها او عنها، حتى التقى بستيفان زوستي، ليبدأ عمله معه خادما خلف شاشة بيضاء، ولينتقل بعدها إلى ابتداع شخصية

كشكش بك، وقد تطور هذا عند الريحاني من تقديم فصل مقتبس أو مترجم إلى تقديم مسرحية كاملة من ثلاثة فصول.

ان بداية عمل الريحاني هي إطار الفصل الواحد المضحك، هي بداية استمدت وجودها من الارتجاليات الكوميدية التي انتشرت في أوائل هذا القرن على المقاهى وفي الحفلات العامة والإفراح، وما كان يقدم من ارتجاليات مضحكة بين الفصول في المسرح الفنانى، وهو فن بسيط ليست له قيمة فنية أو ادبية كبيرة.

ويرجع دكتور على الراوى هذه الارتجاليات إلى مسرح يعقوب صنوع الذى كان يستجيب للتغيرات الفورية، حين يتداخل الجمهور في الحدث الدرامي... ولم يستمر مسرح صنوع في تقديم هذا النوع من المسرح أكثر من عامين (أغلق مسرحه في ١٨٧٢) ولكنه ترك أثراً كبيراً . كما يرى د. على الراوى . هي امكانية قيام مسرح في مصر تربينا وأداء، كما مهد الطريق أمام فناني الارتجال من أمثال چورج دخول، وأحمد الفار، وأحمد بعيج، ومحمد كمال المصري، وسيد قشطة وغيرهم من الفنانين من أمثال، على الكسار وأمين صدقى، وبديع خيرى (في كتاباتهما) وبالطبع نجيب الريحانى... هلقد ولدت المسرحية المرتجلة، هي بلا شك وأصبحت عناصرها الرئيسية... نصاً مكتوباً قابلاً لـ التغيير حسب الاحوال، ومعثنين يؤدون هذا النص على الخشبة، وهم مهياون نفسياً لـ التقبل أن تغيير طارئ عليه، ومؤلف يختبر مرتبين ويظهر مرأة، ويختبر في المرة الأولى وزراء كلمات نصه الأصلى ويختبر للمرة الثانية هي

الكواليس يلقن الممثلين ردودهم على هجمات المفترجين على النص، فيجري إذ ذاك نوع طريف من التأليف، وهو التأليف الفوري، ثم جمهور لا يؤمن فقط بأن دوره مجرد الاستمتاع العللي بما يجري أمامه، وإنما يرى أن دوره هو أن يكون المفترج اليقظ الذي يتبع وينفذ ويعكم... ويتتابع ظهور صنوع على المسرح يلقى الفكاهات على جمهوره المتشوق، ولد أيضاً في مسرحنا، تقليد الفاصل الفكاهي الذي يتوسط أو يعقب العرض المسرحي الرئيسي<sup>(١)</sup>.

وقد كان هذا النوع من المسرح بعثابة حقل تجارب أكببت نجيب الريحانى مهاراته الأولى في مجال المسرح، وأكببتها هو تطويرها، حتى سيطرت على الحياة الفنية والانتاج المسرحي عامة كمرآة كاريكاتورية للأحداث الوطنية، تعكسها وتعلق عليها ب المتعلقة الساخر، حتى أصبحت جزءاً لا يتجزأ من تاريخ المسرح الهزلي، وهي نضوجه المسرح الكوميدي المصري، إذ كان الريحانى في تطوره يحمل معه - كما يؤكد د. على الراعنى - عنصرين أساسيين: «الكوميديا الشعبية» كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة، وكوميديا الفصل المضحك، والكوميديا الأوروبية التي استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافاً إلى هذا كله، أثر من الف ليلة وليلة والأدب الشعبي عاملاً، حمله إليه بديع خيرى، شريكه في

(١) د. على الراعنى: مسرح الشعب، دار شروق، ١٩٩٢، ص. ٣٠.

التمصير الخلاق وبين هذين القطبين الكبارين (...). ظل فن الريحانى السابق يتارجح حتى استطاع في أوائل الثلاثينيات أن يثبت في مجال الكوميديا الانتقادية المعاصرة عن أصول فرنسية<sup>(١)</sup>.

---

(١) السابق، ص ٢٢٩ - ٣٠٠.

میلاد کشکش بک



بمقابلة الريحاني لصديقه ستيفان روستى فى يونيو من عام ١٩١٦، تبدأ مرحلة جديدة من مراحل حياة نجيب الريحانى الفنية، يودع بها بداياته الأولى، وتنقله، ثم فصله من عمل إلى آخر، ومن فرقة إلى أخرى، تنقله ما بين عمله بالبنك الزراعى وشركة السكر، وما بين عمله كومبارس على مسرح الأوبرا مع عزيز عيد، ثم عمله فى فرقة الأخير، بعد أن انفصل من البنك الذى كان يعمل به، ثم انضم الريحانى إلى فرقة سليم عطا الله بالأسكندرية، وبعد فصله انضم إلى فرقة الشيخ أحمد الشامى، ثم عودته لشركة السكر ينبع حمادى ثانية، وفصله منها مرة أخرى، ثم التحاقه بفرقة أبيض وحجازى، وبعد أن طرد منها، عمل مع فرقة الكوميدى العربى، وخرج منها بسبب خلافه للمرة الثانية مع عزيز عيد .. حتى قابل ستيفان روستى ليبدأ معه مرحلة جديدة فى كباريه الأپپه دى روز، فقد كان ستيفان روستى يظهر خلف ستارة بيضاء يؤدى حلقها حركات هزلية، وتوسط ستيفان روستى لنجيب الريحانى لدى صاحب الكباريه الخواجة روزاتى Rosatti، وبالفعل قبل عمل

الريحانى فى دور خادم ببريرى، وبعد ذلك بدأ استيفان والريحانى يمثلان مسرحيات ذات الفصل الواحد باللغة الفرنسية والعربية، عيادها شخصان، بالإضافة إلى شخصيات نسائية تقوم بالرقص والاستعراض... ثم ظهرت شخصية كشكش بك فى هذا الاستعراض الفرانكوا راب Franco - Arab . من المسرحيات ذات الفصل الواحد، وكانت كوميديات الفرانكوا راب هى إحدى وسائل المسرح للتسلية فى تلك الفترة، فقد كان جمهور الملاهى هى بادئ الأمر «من الأوروبيين الآثرياء»، ولم يلبث أن انضم إليهم محظوظون من المصريين الذين بنوا ثرواتهم خلال الحرب، وأخذوا يقلدون الأوروبيين القيعيين فى مصر، كما انضم إلى هذه الفئات محمد القرى - أمثال كشكش بك - بعد أن ارتفعت أسعار القطن خلال الحرب<sup>(١)</sup>.

ويحكى نجيب الريحانى عن كيف تولدت شخصية كشكش بك، حيث كان مستلقيا على فراشه فى أحدى الليالي، مستعرضًا ما مر به من تجارب، فإذا به يجد مواضع تعبير تعبر تعبيرا صادقا عن هذا العالم، فايقظه فى فجر هذه الليلة أخيه الأصغر - كما يقول الريحانى - «وكان لي خير عون وساعد، ورحمت أملى عليه هيكل الموضوع الذى صممت على اخراجه، وكان عبارة عن أن عمدة من الريف وفى إلى مصر يحمل الكثير من المال، فالتلف حوله هريق من الحسان أضعن منه وتركه على الحديدية، فعاد إلى قريته بعض

---

(١) د. ليلى أبوسيف، مصدر سابق، ص ٤٥.

بنان الندم، ويقسم أغلظ الإيمان، أن يتوب إلى رشده ولا يعود إلى ارتكاب ما فعل <sup>(١)</sup> .

ولكن د. على الراعنى يرجع شخصية كشكش بك إلى مصادر أخرى مختلفة عن تلك التي ذكرها نجيب الريحانى، حيث يرجعها إلى الفنان عبد القادر سليمان، الذى قدمها فى مقتني شيبان بالإسكندرية عام ١٩١١، «عمة مولع بالنساء»، يتحرق شوها إلى الزواج من حسناء من البقدور، ويحرى بيته وبين خادمه حوار من النوع الذى أصبح فيما بعد مألوفاً بين عمة كفر البلاص وتابعه زصرب <sup>(٢)</sup> ثم يشير إلى مصدر آخر يرجعه إلى الكاتب إبراهيم رمزي فى مسرحية «دخول الحمام مش زى خروجه»، التى كتبها عام ١٩١٥، أي قبل ظهور كشكش بك بعام واحد. وفيها ترتكز الأحداث على عمة يدخل أحد الحمامات العامة فتتحدث له مفاجرة لم يكن ينتظروها <sup>(٣)</sup> .

وأيا كان الموقف، فقد تقدم الريحانى إلى إدارة الكازينو يطلب فيه القيام بتجربة جديدة يمزج فيها الرقص بالتمثيل بالفناء مع استخدام حوار عربى - فرنسي - إنجليزى فى خليط يراعى فيه أن يكون الترفيه هو الأساس مع خليط رفع من القصة المسرحية

(١) نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٧١.

(٢) د. على الراعنى، مصدر سابق، ص ٢٦٧.

(٣) السابق، ص ٢٦٨.

يتمثل في شخصية العمدة كشكش بك، عمدة كفر البلاص، وما يجري له من استقالل واستقال على أيدي وسيقان الفاقات من الراقمات اللواتي كن يملأن الكازينو<sup>(١)</sup>.

وبالفعل وافق الخواجة روزاتي، وقدم الريحانى أول أعماله عن كشكش بك بعنوان «تعاليلى يا بطة» في أول يوليو من عام ١٩١٦، ونجحت التجربة نجاحاً كبيراً جعل في الإمكان تثبيت شخصية عمدة كفر البلاص بمزيد من المفارقات الواقعية الموسيقية، ومما جعل هذا العمدة البداية الواضحة للكوميديا الشعبية كما شكلها نجيب الريحانى<sup>(٢)</sup>.

وقد استغرق عرض «تعاليلى يا بطة» عشرين دقيقة، وزاد مرتبه بعدها عشرين فرضاً، وبعد أسبوع كتب الريحانى مسرحية عن كشكش بك عمدة كفر البلاص، وأضاف إليه زعرب (شيخ الغفر) هزاد الإقبال عليه من المشاهدين، كما زاد دخله بمعدل ٥٪ من الدخل نظير التأليف والإخراج، وكتب العمل الثالث بعنوان (بكرة في الشمس) وتضاعف إيراد المهر، وأدرك الخواجة روزاتي أن الريحانى بمحابة الدجاجة التي تبيض ذهباً، وهنا ضم الريحانى إليه أمين صدقى (كاتباً)، وقد كان نجيب الريحانى يشارك أمين صدقى في افتتاحه من الفرنسية خاصة من لا يعيش LABICHE

(١) السابق، ص ٣٧٧.

(٢) السابق، ص ٣٧٧.

وفيدو PEYDEAU وقدموا سويا خليك تقبل، هز يا وز، إديله جامد، وقد ارتفع مرتب الريهانى إلى ٢٧ جنيها شهريا، وكان راتبا لم يصل إليه ممثل في ذلك الوقت<sup>(١)</sup>.

ثم بدأت الملاهي الأخرى تهوج نفس نهج ملهى الآبيه دى روز، ف تكونت فرقه كازينو دى بار، وعلى رأسها عزيز عبد، ولكنها فشلت، إلى أن جاءت بمصطفى أمين وعلى الكسار، وبالفعل نجحت الفرقه حتى جعلت الملاهي يمثل مكانة كبيرة في شارع عماد الدين، وبدأ نجم الكسار يعلو مما جعل التناقض مع الريهانى ممكنا، «إذا قد أحرز (عنان) الكسار شعبية ضخمة، كما صادفت لوحاته الراقصة الاستعراضية الموسيقية إقبالا منقطع النظير، وبذلك استطاع على الكسار أن يجذب إليه الجمورو لفترات طويلة، غير أن الريهانى كان أقدر على الفكاهة من الكسار، وأرحب خيالا، ولعد شخصية كشكش بك، أكثر أهمية من شخصية عنان<sup>(٢)</sup>».

ونتيجة لجو الدسائيس سامت الأحوال بين الريهانى وبين الخواجة روزاتى، مما اضطر الريهانى لترك ملهى آبيه دى روز، ملتحقا بمسرح الرينسانس (الذى يشغلة محل شملا الأن في شارع هنؤاد الأول)، وقد تعاقد الريهانى مع صاحب المسرح الخواجة ديموكونجس DEMOKONGES على أن يتلقى مبلغا شهريا مئة وعشرين جنيها، أي بزيادة أكثر من تسعين جنيها على التعاقد الأول

(١) قازن نجيب الريهانى، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٢) د. ليلى أبوسيف: مصدر سابق، ص ٦٧.

مع الخواجة روزاتي، الذي رفع دعوى ضد الريحانى مطالبًا بتعويض عن استخدامه لاسم كشكش بك، لكنه خسر القضية، مما جعل الريحانى يسجل اسم كشكش بك باسمه، باعتباره أول من ابتكر هذا الاسم، وقد أغلق الخواجة روزاتي ملهاه بعد أن انتقل الريحانى برفقته للعمل بمسرح الرينسанс، وهناك حقق نجاحاً كبيراً مخالعاً، وكانت أول مسرحية له بعنوان (ابنى قابلتش) لإغاثة خصمه قبل صدور الحكم، ويقول الريحانى عن اسم هذه المسرحية، بأن هذه التسمية كانت بداية لاكتشاف جديد في عالم التمثيل، وهو مراعاة «التأثير والتريقة» على الفير بـ«تعمالي اصطلاحات وأمثال يذهب الخصوم في تفسيرها مذاهب شتى، حتى صار قاعدة ودستوراً لفرق حين اختيار اسماء مسرحياتها»<sup>(١)</sup>. وبعد شهر قدم الريحانى مسرحية (كشكش بك في باريس) وبعدها قدم (وصبة كشكش بك) حتى أصبح اسم كشكش بك يعرفه الجميع في مصر.

ونظراً لانتهاء تعاقده بمسرح الرينسанс أنشأ الخواجة ديمو مسرحاً جديداً في شارع عماد الدين، اسمه الإجبسيانة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها الريحانى على هذا المسرح هي (أم محمد)، التي أعدها مع أمين صدقى، ولكن الريحانى اختلف مع صاحب المسرح مسيبو ديمو، لأن الأول قرر أن يوقف التمثيل بالمسرح يوماً حداداً على وفاة الشيخ سلامة حجازى في أكتوبر عام

(١) فارن نجيب الريحانى، مصدر سابق، ص ٨٩ ، ٨٨.

١٩١٧، ولكن صاحب المسرح رفض، فانسحب الريهاني وحل محله حسين رياض، الذي التحق بالفرقة مؤخراً، وبانسحاب الريهاني اضطر صاحب المسرح إلى إغلاقه للتفاوض مع الريهاني من جديد، وقبل الريهاني شرطه أن يرفع الخواجة بيده عن إدارة الفرقة، ويتركها للريهاني في مقابل أن يحصل الخواجة على ٢٠٪ من الإيراد يومياً... ومن هنا بدأ تاريخ الريهاني في إدارة الفرقة، ظاعد مسرحية (حماتك تحبك) من تأليف أمين صدقى، وعلى أثرها مسرحية (حلق حوش)، ولكن الإيراد لم يزد بسبب إقبال الجمهور على الكسار في مسرح كازينودى بار المجاور له.. وبعد دراسة الريهاني لما يقدمه الكسار، وجد أن مسرح الأخير يعتمد بشكل أساسى على الاستعراضات وبعض المواقف الكوميدية، فقام الريهاني بتقديم مسرحية استعراضية، وعلى الفور قدم مسرحية (حمار وحلوة)، وهنا زاد الإقبال ثانية على مسرحه، وبسبب هذه المسرحية اختلف أمين صدقى مع الريهاني، إذ أراد الأول مقاسمة الثاني في الأرباح ولكن الريهاني رفض، فترك أمين صدقى الفرقة ليعمل مع الكسار، وحل محله بديع خيرى، الذي لازم الريهاني حتى وفاته، وقد وضع بديع خيرى أزجال المسرحية الحديثة (على كييفك)، ثم تعاقد الريهاني مع سيد درويش الذي كان يعمل مع فرقة چورج أبيض، ورفع راتبه من ثمانية عشر جنيهًا لدى أبيض، إلى أربعين جنيهًا، وقدم ثلاثة منهم الريهاني وبديع خيرى وسيد درويش مسرحية (ولو) التي عرضت في ٨ يوليو عام ١٩١٩، لتبدا مرحلة جديدة في تاريخ الريهاني.



نجيب الريحانى - سيد درويش ..  
والمسرح الغنائى



شهد عام ١٩٦٧ يوماً مشهوداً في تاريخ الموسيقا العربية والمسرح الفناني، حيث كانت القاهرة تشهد بزوع نجم لامع، هو الشيخ سيد درويش، الذي عمل مع نجم كبير ذات شهرة هو الشيخ سلامة حجازي، والذي رحل في أكتوبر من العام نفسه، إذ قصد الشيخ سيد درويش إلى الشيخ سلامة حجازي، في أواخر أيامه، بعد أن كان قد استمع الشيخ سلامة له في الإسكندرية وشجعه على المحن في طريقه، وحين قدم الشيخ سلامة الشيخ سيد درويش في مسرحية «غانية الأندلس»، استقبله الجمهور بفتور، وكان ذلك نتيجة لما يتمتع به الشيخ سلامة حجازي من صورة ساحرة، ومكانة كبيرة هي قلوب مستمعيه<sup>(١)</sup>. وقد خرج الشيخ سلامة حجازي على الجمهور لينهره قائلاً: «استمعوا إلى

---

(١) قارن د. محمد أحمد الحفلي: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٨٧ وما بعدها

هذا الفتى... إنه فنان المستقبل<sup>(١)</sup>، وعن هذا اليوم يروي زكي طليمات كيف استقبل الجمهور الشيخ سيد درويش، حيث يقول: «استقبل الجمهور سلامة حجازي عند ظهوره على المسرح بالنشيد المأثور، تصفيق منتظم يتخالله صفير غير منتظم، ثم دق على جدران الشرفة، ثم هتاف بحياة الشيخ، وجاءت فترات الاستراحة، ورفع ستار المسرح من جديد، وتقدم سلامة حجازي بين الهاتف والتصفيق يقدم هنيئه وابن بلدته الإسكندرية الشيخ سيد درويش.. وأخيراً ارتفع الصوت بالفناء، صوت سيد درويش... ولكن موضع الدهشة أن الجمهور - وأنا من الجمهور - لم نهتز ولم نطرب... وإنأخذ الشيخ العساعد يعيد مطلع الدور الذي يغفهه (ضيغت مستقبل حياتي) أخذ الجمهور يزوم وينعمل، وسرعان ما ارتفعت التعليقات تتبع، واحتنا مالنا، إذا كنت ضيغت مستقبل حياتك، تبقى خيبة سبع رجالين»<sup>(٢)</sup>. ويرد زكي طليمات هذا إلى غوغائية التذوق، بسبب أحداث الحرب العالمية الأولى، ثم تطاوحن الأنظمة السياسية وانقسام وجهات النظر وقيام جديد على انقاذه قديم.

كان الشيخ سيد درويش يعمل مقرضاً بالإسكندرية في محلات العامة والمcafés، وكان يغنى وهو يعزف على العود... ثم جاءت لجورج أبيض فكرة إنتاج أول أوبريت مصرى، فكلف عبدالحميد

(١) عبد الحميد توفيق زكي: سيد درويش، دار المعارف، ١٩٩٦، ص ١٢.

(٢) زكي طليمات: ذكريات ورجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ٦٥.

المصري بكتابتها، واستدعاً جورج أبيض سيد درويش من الإسكندرية عن طريق المحامي الإسكندرى مرسى محمود (والد الفنان محمود مرسى)، وكانت أوبيرت «فiroز شاه» ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي جاء فيها سيد درويش إلى القاهرة، فقد جاء - كما ذكرنا - من قبل إلى الشيخ سلامة حجازى<sup>(١)</sup>.

وعلى أثر نجاح الأوبرا، قرر نجيب الريحانى مقابلة الشيخ سيد درويش، إذ أنه مع ظهور فiroز شاه، بدأت أولى نقاط التحول فى الموسيقا المصرية، من حيث الثورة على القوالب القديمة، ومن حيث إعلاء التعبير على التطريب، ثم تطوير النغم الفربى للعذاق المصرى والشرقى، بعد مزجه بالنغم المصرى<sup>(٢)</sup>. وبالفعل التقى نجيب الريحانى بسيد درويش عن طريق بديع خيرى، وكان لهذا اللقاء أثر كبير على الحياة الفنية، حيث قدما سوياً أوبيرات «ولوه» و«إشن» و«فشر» و«قولوله» و«رن»، و«العشرة الطيبة».

---

(١) هارن عبد الحميد توفيق (زكى)، مصدر سابق، ص ١٣ وما بعدها.

(٢) هارن (زكى طليمات، ذكريات وجوده، مصدر سابق، ص ٧٢ - ٧٤).



**نجيب الريحاني ..  
والأخير**



يتعاون سيد درويش مع الريحاني وبدفع خيري، بدأت مرحلة الأوبرايت لدى نجيب الريحاني بعد أن سُتم أعمال الفصل المضحك والفرانكو آراب، حيث وجد الريحاني أن «الأوبرايت ينصلها الثلاثة وبنائها المنطقى وطبععنها الرومانسية، هى انسب شكل فنى يتبع له فرضاً أفضل للغناية بالفكرة والشخصية والحوار، فى المشاهد التى تتخلل أغانى الأوبرايت، لهذا كان الريحانى يريد ان يصالح الأوبرايت بهذا الأسلوب الذى يعطى الأولوية للعناصر الكوميدية»<sup>(١)</sup>. إذ تخلى نجيب الريحانى فى هذه الأعمال عن شخصية كشكش ياك، وبدأت نماذج الكوميديا الراقية فى الظهور، واستبعد تكثيف كوميديات الفرانكو آراب واستبدلها بشخصيات واقعية، حتى تتحول الريحانى إلى الاستعانة بنماذج من عامة الشعب، حيث أتاح شكل الأوبرايت للريحانى تطوير تقنياته

---

(١) د. ليان أبوسيف: مصدر سابق، ص ٢٩.

القومية<sup>(١)</sup>). ومن هنا بدا الريهانى بمخاطبة جمهور مختلف من الطبقة الوسطى المساعدة، بدليلاً عن جمهور الأجانب والزياداء الحرب، بعد أن أخذت الروح القومية تتغلغل بين رواد المسرح، على أثر صدور دستور مصرى عام ١٩٢٣ وافتتاح أول برلمان للبلاد عام ١٩٢٤<sup>(٢)</sup>. وقد بدأت مرحلة الأوليارات هذه بـأوبريت (ولو) الذى كان أول ثمرة تعاون بين سيد درويش ونجيب الريحانى عام ١٩١٨ وإن كانت رسالة ماجستير د. لياس أبوسميف عن الريحانى ترجع هذه المرحلة إلى عام ١٩٢٠ مع أوبريت العشرة الطيبة، وهى تستند فى ذلك إلى قول الريحانى نفسه فى مذكراته بـأن العشرة الطيبة هى أول عهد باويرا كوميك، والأبريت فى مصر، وإن كنا نستطيع تتبع هذه المرحلة منذ عام ١٩١٨ مع بداية أول تعاون للشيخ سيد درويش مع الريحانى وبدفع خيري، وإن كانت العشرة الطيبة تعتبر قمة عطاء هذه المرحلة.

---

(١) قانون السابق، ص ٧٦.

(٢) قانون السابق، ص ٨٠.

**عودة إلى الفوضى والنجاح  
الرحلات والرحيل**



تدهورت أحوال الريحانى النفسية والمادية بسبب ضيائض  
النفوس من الموتورين والفضلة، مما تسبّب عنه آلام نفسية وخسارة  
مادية في أوبريت العشرة الطيبة، وللمؤمرات التي حيكت ضده  
بسبب هرقتها اللتين كانتا تعملان هي وقت واحد، وبسبب خسارته  
المادية الفادحة بتدحرج العملات الأجنبية التي كان يحتفظ بها في  
البنك من نوع المارك والفرانك والليرة، وقد حدثت له في العام  
نفسه مشاكل بينه وبين الشيخ سيد درويش، وشيخ المخرجين عزيز  
عبيد، وبينه وبين صديقته «لوس دى فرنانسي» التي كان يلقبها «بوش  
السعد»، فقرر السفر إلى سوريا ولبنان لتعويض هذه الخسائر،  
وللترويج عن نفسه ثم التجديد نشاطه ثانية، بعدما أصابته حالة من  
الكسيل والكساد... ولكن الرحلة لم تنجح، ذلك أن أمين عطا الله  
الذى كان يعمل ممثلاً لديه، نسخ مسرحياته وقدمها في بلاد  
الشام، فاعتبر الجمهور هناك أن الريحانى هو كشكش بلد المزيف  
وليس الأصلى، ولهذا لم تنجح عروضه في الشام، وهناك تعرف  
على بديعة مصايبنى التي جات إلى القاهرة وقدمها للجمهور

المصري في أعماله، وفي مصر كانت تتظاهر قضية رفعها ضدّه الخواجة ديمو صاحب تياترو الإجيسيانة، بحجة امتياز الريحاني عن العمل. في الوقت الذي كان فيه الريحاني يقوم بجولة في الشام. ولكن القضية انتهت في صالح الريحاني، وبعدها قدم موسمًا كاملاً في الإسكندرية على مسرح كونكورد، كما تقدم إليه متعدد ليسافر إلى سوريا ولبنان مرة أخرى في جولة فنية. ولم تكن الرحلة الثانية أفضل من سابقتها، وفي لبنان سمع الريحاني بعودة يوسف وهبي من إيطاليا، وهرمته تكون فرقة مسرحية جديدة مع شيخ المخرجين عزيز عيد، ففقد الريحاني العزم على العودة إلى مصر، وحين عاد إلى مصر كان بديع خيري وشقيق الريحاني الأصغر قد أفل المسرحية «على قد الحال»، وقد شارك الريحاني في تعديل المسرحية، وأطلق عليها فيما بعد «الليالي الملاح»، وقد نجحت بدبيعة مصابني في هذه المسرحية نجاحاً كبيراً، وبعدها توالى النجاحات، فقدم الريحاني أوبريتات: الشاطر حسن وأيام العز، ثم ميلودراما ريا وسكنية التي كانت أحداثها حقيقة بمدينة الإسكندرية عام ١٩٢١.

وفي هذه الأثناء اتفق الخواجة ديمو ومصطفى حنفى مدير مسرح برنتانيا على الاشتراك في تمام المسرح الذي كان سقفه مجرد خيش، وأن يجلب فرقة أجنبية تقدم عروضها عليه، ولكن بعد عدة مفاوضات، وقبل أن يعرض الريحاني على المسوج أعماله في هنرات مقطعة، أعد مع بديع خيري مسرحية «البرنسيس» وخرج فيها عن شخصية كشكش بك، وقد كانت البرنسيس أول

مسرحية مهمة يخرج فيها نجيب الريحانى عن شخصية كشكش بكل ليؤدى دور الرجل الفقير الذى يتمسك بالقيم الأخلاقية مهما كانت الأغراءات، وبعدها قدم أوبريتات الفلوس، لو كنت ملك، ومجلس الأنس.

وقد انتهى تعاقد الريحانى مع مسرح برنتيانا فى يوليو عام ١٩٢٤، وتزوج فى هذا العام من بديعة مصابنى بعد أن قررا السفر إلى أمريكا الجنوبية.

وبالفعل غادر الريحانى مصر على باخرة «غربيالدى» ومعه زوجته بديعة مصابنى والمعتلين فريد صبرى، ومحمود التونى، وجو جو، إبنة بديعة مصابنى حتى أمريكا الجنوبية، بعد أن رست السفينة عند بلدة سانتوس، وهي البلدة تعرف الريحانى على مليونير سورى يدير أكبر فندق فى المدينة، واتفق معه على تقديم استكشافات غذائية تقودها بديعة مصابنى، ولكن النجاح لم يحالفهم كثيراً، هولو الأدباء ناحية سان باولو، وهناك ألف الريحانى فرقة مسرحية مستعيناً بالسورين والعرب، وقد نالت أعمالهم نجاحاً كبيراً، ثم سافروا بعدها إلى ريو دي جانiero، ثم سان باولو ثانية، ثم أروچواي، والأرجنتين فى مدينة بوينس ايرس، وروسماريو وقرطبة وتوكومان... وقد مكث الريحانى عاماً كاملاً فى ريوغ أمريكا الجنوبية، والسفر منها وإليها، ثم عاد وفرقته إلى مصر، وفى عودته عرج على باريس، ثم إلى الإسكندرية، وكان أمين صدقى فى انتظاره، وكان قد اختلف مع على الكسار هتركه، وقد ألف الريحانى

فرقة دار التمثيل العريبي، وقدم مسرحيات فنصل الورز، مراتق في الجهادية، وبعدها افترق عن زوجته بديعة مصابين، فأنشأ مسرحاً خاصاً به، واستأجرت بديعة مصابين هي الوقت نفسه صالتها المعروفة بشارع عماد الدين.

وقد كون الريحاني فرقته الجديدة من روز اليوسف وعزيزه أمير وزينب صدقى وسربينا ابراهيم ومارى منصور وحسين رياض ومنسى فهمى وحسن شايب واحمد علام وغيرهم، وقدم أعمالاً مأساوية في مسرحه الذي أنشأ عام ١٩٢٦، ولكن الجمهور لم يقبل أن يراه مأساوياً فانقض عنده وقت به كارثة مالية فعاد لتقديم كشكش بك ثانية<sup>(١)</sup>.

لقد كان تجipp الريحانى ينظر إلى المسرح باعتباره هناً جاداً، بل كان يتمتعى أن يقدم أعمالاً تراجيدية، فقام بدور برجيه في مسرحية خلى بالك من إميلي عام ١٩١٦ من إخراج عزيز عبد، هنا رغم نجاح الريحانى في الكوميديا، وفي عام ١٩٢١ قدم دوراً تراجيدياً هو دور السفاح مرزوق في مسرحية (ريا وسكينة)، رغم نجاحه في فنون الكوميديا المختلفة من فرانكوا آراب واستعراضي وأوبرلا كوميك وقد انتج عام ١٩٢٠ أوبريت العشرة الطيبة، وفي عام ١٩٢٦ يؤلف فرقة للتمثيل التراجيدي ثم يتطلور منهن الفرانكوا آراب الترفيعين، وينصرف عن قناع كشكش بك، ثم يلجم إلى الكوميديا الانتقادية عن طريق الاقتباس من المسرح الفرنسي.

---

(١) قانون: د. ليلي ابو سيف، مرجع سابق، ص ١٣٦ وما بعدها.

وهذه الخطوة الجريئة هي التي حضنت أن يظل اسمه باقياً حتى الان<sup>(١)</sup>. ولكن هي فترات افلامه وانتكاساته المسرحية، كان يعود مخضطراً إلى كشكش بك، محتمياً به حتى يعود: مركزه المالي ثانوية لكن يواصل كوميدياه الجادة.

هي الفترة من عام ١٩٢٦ حتى عام ١٩٣١ : لم يقدم الريحاني نشاطاً هنيئاً منتظماً، وهذه سميت هذه المرحلة بمرحلة الفوضى الفنية<sup>(٢)</sup>، إذ ضاع الريحاني وسط عالم مشحون بالإضطرابات الفنية والأزمات المالية، كما قرر أن يهجر الكوميديا إلى الميلودراما، نظراً لنجاح يوسف وهبي في هذا اللون الأخير، الذي صادف هو في نفوس الجماهير، حيث تشاهد الطبقة المتوسطة . ولأول مرة في مصر . صورتها في مسرحيات اجتماعية معاصرة، إذ قدم يوسف وهبي للجمهور أول دراما اجتماعية بالعامية تحت عنوان «الذبائح»، التي كتبها انطون يزبك والتي قدمها يوسف وهبي عام ١٩٢٥...<sup>(٣)</sup>.

ومن هنا كون الريحاني فرقة جديدة من ممثلي فرقه يوسف وهبي الذين اتصلبو لتوهم من الفرقة عام ١٩٢٦ ، فاستأجر صالة راديوم الملحق بمقهى يحمل الاسم نفسه، وأطلق على الصالة اسم مسرح الريحاني، وافتتح مسرحه بمسرحيات مترجمة عن الفرنسية، مثل المتمردة ليبيتر فروندي ومونوفانا ليبيتر لندن الجنة

(١) قارن د. علي الراعي، مسرح الشعب دار شرفينات ١٩٩٧، من ٢٩٩ وما بعدها.

(٢) قارن د. اليلى أبو سيف، مرجع سابق، من ١١٧ وما بعدها.

(٣) قارن السابق من ١١٧ وما بعدها.

واللصوص، حتى انتهى الأمر يافلام الريحاني وحل هرقله، خاصة وأن الجمهور لم يرض وأن يرى الريحاني إلا في كشكش بك والأدوار الكوميدية، مما كان سبباً في عودة الريحاني إلى الكوميديا ومسرحيات كشكش بك... هنا عاد وكون هرقلة من ممثلي الكوميديا معتمداً على راقصات أجنبيات، وافتتح موسم ١٩٢٧ باستعراض «ليلة جنان، وتلاها «بملكة العب»، و«المحظوظ» بأسلوب الفرانكو آراب ثم قدم عثمان بوسة مع بديع خيري عام ١٩٢٧، وأاء من النسوان عام ١٩٢٨، وفي العام نفسه قدم أيضًا أغمرزى، وبذلك يظل كشكش بك هو المحور الأساس في كل الأعمال السابقة، وإن كان قد حدث تحول في شخصية كشكش بك، فهو لم يعد... في مسلكه... العمدة الباحث عن اللذة والمتنة، وإنما هو عجوز فقير أحمق، تصبح سذاجته الريفية هدفًا للنكات، وهذا التحول في رسم شخصية (كشكش) يصاحبه تحول في النتيجة، وهكذا اكتسب هذه المسرحية بعدًا جديداً من العمق والجدية، ذلك أن كشكش بك ظل شخصية تثير الضحك، غير أن ثمة تغيرات تقع لأولئك الذين يحتالون عليه، فهم يألفون جمعية دستورها المال والجشع، وبطفرة واحدة ينقلن الريحاني إلى كمال الكوميديا الأخلاقية وبالرغم من تكتيكيه، ظل يستمد أصوله من «الفارس»، فقد امتنزج بجرعات من الساتير والكوميديا الاجتماعية... وكذلك لم يعد الصراع قائماً بين «كشكش»، وأم شولج، أو بينه وبين الخواجة، بل أصبح يدور بين «كشكش» وبين «الطبقة المتوسطة»<sup>(١)</sup>.

(١) فازت السابعة من ١٣١ - ١٢٢.

وبعوده كشكش بك يسترد نجيب الريحانى جمهوره مرة ثانية،  
 كما تعود إليه بدمعة مصابنى كزوجة وممثلة فى عام ١٩٢٨،  
 ويقدمان أوبريت ياسمينا وأوبريت أنا وانت عام ١٩٢٩، ثم مسرحية  
 أيام الغزو واستعراض مصر فى عام ١٩٢٩ حتى انفصلت بدمعة  
 عن الريحانى ثانية، فقدم بدونها أوبريت «تحية الصبح»، «اتبعيغ»  
 وأوبريت «ليلة نفخة»، واستعراض القاهرة باريس نيويورك، وفي  
 نهاية موسم عام ١٩٣٠ قام برحالة فنية لسوريا ولبنان وفلسطين،  
 وبعد عودته قدم «فارسات»، أموت فى كده، «عباسية»، « حاجة  
 حلقة»، وفي تلك المرحلة أصبح مفهوم فارسات الريحانى وتكتيكاتها  
 أشد عمقاً فى فارسات المرحلة المبكرة، فهو تتفوق على تلك فى  
 تصويرها الواقعى للشخصيات، كما أنها تشتمل على قسمات أكثر  
 وضوحاً من الكوميديا الحقيقية... «ولابد أن التجارب الريحانى  
 الشخصية تأثيراً قوياً على نظرته الشاملة، وأعماله، فقد بثت  
 متاعبه المادية وهذه هى المسرح الجاد فى نفسه، إحساساً بالخيالية  
 والمرارة، وهكذا تصبح الفارسات المتشائمة عنده ضرباً من الهروب  
 السينكولوجى، فالنتهكم، وليس المرح، يسيطر على فنه والنظرية  
 المساخرة بالجمهور، وليس الرغبة فى تسليته، جعلته يستغل مراراً  
 هذا النوع الذى يسهل فيه النجاح التجارى<sup>(١)</sup>.

٤

---

(١) السابق، ص ١١٩



**الكوميديا الأخلاقية ..**

**نهاية الطريق**



بعد الخسائر الفادحة التي لحقت بمسرح الرياحاني من جراء تقديم مسرحيات جادة بأعضاء هرقة رمسيس مرة ثانية، خارت عزيمة الرياحاني، ولم يعد يحتمل آثار الحرب بالأسلحة الدينية، وهنا وضع يده ثانية في يد بديع خيري، الذي تخلص من ارتباطه بعلى الكسار، ليستأنف العمل مع الرياحاني من جديد، وعاد إلى كشكش بك، وهنا بدأ الرياحاني يتخلص من المنابر الاستعراضية، ويتعمق في تقديم الكوميديا الأخلاقية الممزوجة بالسخرية. وفي عام ١٩٢٢ تلقى الرياحاني رسالة من أميل خوري رئيس تحرير الأهرام السابق، الذي نفته الحكومة إلى باريس لمعارضته الاستعمار الإنجليزي، وهناك عمل بالتجارة، ثم ساهم في شركة إخوان جومون الفرنسية Goumon Brothers التي قررت تقديم فيلم عربى يعنوان «ياقوت الهندى»، وقدم أميل خوري الرياحاني وبديع خيري إلى المخرج جورج فوشيه وكانت قصة الفيلم تدور حول مغامرات ياقوت الهندى، وهو رجل مصرى تزوج من امرأة فرنسية، وقد مثل بديع خيري في الفيلم، لأول وأخر مرة في حياته دور رجل مغربي.

وحيث عاد الريحانى من باريس إلى مصر، اتفق مع مدير تياترو برنتانيا . (وكان في الأصل يسمى مسرح الأجيبينيانا، ثم تحول إلى مسرح برنتانيا القديم، ثم إلى برنتانيا الجديد ، وأصبح الآن محل كباباجي ) للعمل في مسرحه مقابل أن يتناقض الريحانى حصة معلومة، وفيه قدم الريحانى «الدنيا لما تضحك» وتعاقد على فيلم «سلامة عايز يتجوز»، وفي هذه الأثناء قدم «حكم فراقوش» ومين «يعاند سست» وتوالت مسرحياته في المواسم التالية فقد قدم «فاقوس أهندى» و«مندوب فوق العادة» و«الدنيا على كفه عفريت»، «استنى بختك»، «الدلوعة»، «محدى واحد منها حاجة»، «حكاية كل يوم»، «مدرسة الدجالين»، «ثلاثين يوم في السجن»، «لما كان في نفس»، «حسن ومرقص وكوفين»، «إلا خمسة» وفي موسم ١٩٤٦ افتتح موسمه بمسرحية «فستن» و«مندوب فوق العادة» و«الدنيا على كف عفريت» وقد استدعاءه أحمد سالم من استوديو مصر على وجه السرعة لتمثيل فيلم «سلامة في خير».

ولقد كان عام ١٩٣١ في حياة الريحانى نقلة كبيرة نحو الكوميديا الجادة باقتباسه لمسرحية توباز Topaze لمرسيل بانيول Marcel Pagnol ، «وتعد هذه المسرحية بالرغم من فشلها ذات أهمية بالغة، لأنها تشهد بداية نضج الريحانى كفنان كوميدي»<sup>(١)</sup>

ذلك أن الريحانى قد ركز في هذه المسرحية على مضامين اجتماعية وأخلاقية هادفة، يربطها بطبيعة مجتمعه الذي يعيش

(١) د. ليلى أبو سيف، مصدر سابق، ص ١٥١.

فيه، إذ بدأت الكوميديا لديه منذ هذه اللحظة تتحوّل منحًا جادًّا، مثل الحياة الثقافية التي تحوّل نحو هذا النحو، مؤكدًة على القومية والتراص المصري والاسلامي القديم.

كما كان عام ١٩٢١ تحولاً كبيراً في فرقه الكسار الذي تخلى عن الفصل المضحك وكوميدياته الموسيقية، إلى افتباش مسرحية البغيل لوليبي، مما جعله يسير في ركب النطرون، لكن فرقته تعرضت فيما بعد لأزمات كبيرة، مما جعله يعود إلى تقديم أعمال مشابهة لفترة تجاحات سابقة، واستمر على هذا الحال حتى عام ١٩٤٩، الذي سرح فيه فرقته، وانضم إلى مسرح الشعب<sup>(١)</sup>. لقد وصل الكسار إلى طريق مسدود بمعاودته تقديم شخصية الخادم البربرى الأسود وقد «ثبت الريحانى أنه فنان أديب، إذ تخلى أولاً عن شخصية كشكش بك». قبل وقت بعيد - برغم أنه ظل يحييها من حين إلى آخر، كما كان في نفس الوقت قادراً على معايرة الزمن. وقد كانت للريحانى أهداف طموحة في الكوميديا، ففي مطلع الثلاثينيات أدرك أن الوقت قد حان لنضع الكوميديا المصرية<sup>(٢)</sup>، التي نضجت على يديه في هذه الفترة وأخذت تتطور في هذا الاتجاه حتى وجيءه.

(١) قارن السابق من ١٥٩ وما بعدها.

(٢) السابق، من ١٦٠



# **الريhani .. واتجاهات فن التمثيل والإخراج في عصره**



لقد بدأت محاولات المسرح العربي الأولى في لبنان عام ١٨٤٧ على يد مارون النقاش (١٨١٧ - ١٨٥٥)، وبدأت في مصر عام ١٨٧٠ على يد يعقوب صنوع (١٩١٢ - ١٩٣٦) وقد نزح سليم النقاش إلى الإسكندرية عام ١٨٧٦ يقدم أعماله على مسرح زيزنيا، ولكن المسرح احترق بعد تقديميه لمسرحية «أبو الحسن المغفل»، ثم جاء أحمد ابن خليل القبانى (١٨٣٢ - ١٩١٣) إلى القاهرة في عام ١٨٨٤ وقدم على الأوبرا مصرية «الحاكم بأمر الله»، وقد شكلت محاولات هؤلاء جمعيـاً الـيدور الأولى لـزرع هذا الفن الجديد في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في أرض مصر والعالم العربي ومع نهاية القرن التاسع عشر كانت هناك محاولات أخرى لها أهميتها ممثلة في اقتباس وتمصير محمد عثمان جلال (١٨٢٨ - ١٨٩٨) لبعض مسرحيات مولير والأدب الفرنسي، وكان اقتباسه وتمصيره أكثر أمانة من سابقـه، إذ التزم بالأحداث الأصلية دون تصرف أو تحوير، وقد جاء حواره بالزجل العامي، وقد حملت اقتباساته الصبغـة الشعبـية.

وحتى عام ١٩١٠ لم يكن قد درس مخرج أو ممثل في الخارج ليعود منظراً لمناهج وطرق التمثيل والإخراج . أو متعامل معهما بشكل علمي . حتى جاء جورج أبيض في هذا التاريخ مقدماً أعماله بالفرنسية في الإسكندرية وحتى بداية تكوينه لفرقة في القاهرة بعد هذا التاريخ بعامين . ومن هذا التاريخ يمكن الحديث عن مناهج التمثيل وتبارات الإخراج في مصر، فلما شاء أن «أول إنتاج مسرحي قريب من التخطيط العلمي في المسرح العربي هي العروض التي قدمها جورج أبيض في مسرح «الهمبرا» بالإسكندرية، باللغة الفرنسية بعد عودته من بعثته من فرنسا ابتداء من ٢ إبريل عام ١٩١٠، وهي «شارل السابع» للكسندر ديماس (لويس الحادي عشر) لكازيمير دي لاقيني (طرطوف) لوليمر (أوديب ملكا) لسو فوكليمن، ولقد دخلت بعض هذه المسرحيات في رصيده المسرحي باللغة العربية»<sup>(١)</sup> .

ولن كانت قد تبلورت وتعددت بالفعل قبل ذلك الاتجاهات والمدارس الفنية في مجال التمثيل والإخراج في أوروبا.... ففي سبعينيات القرن السابع عشر كان (دوق ساكس ما ينتجن) في المانيا يسعى إلى تحقيق الواقعية التاريخية بكل دقتها في جميع عناصر اللعبة المسرحية، سواء على مستوى التمثيل، أو الإخراج، أو الديكور، أو جو البيئة العام المحيط بزمن وعالم المسرحيات، وقد هامت فرقته بجولات في كثير من أنحاء العالم، وكان لها تأثير كبير

(١) سعد ابراش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة ، الكويت، ١٩٧٦، ص ٢٢٩.

على تطوير المسرح في أوروبا، وعلى كثير من المخرجين الأوائل من أمثال أوتويراهم في المانيا وماكس راينهاردت في النمسا، والدرية انطوان في فرنسا - وستانيسلافسكي في روسيا، وكانت عروض هذه الفرقية بعنابة الحافز الذي دفع الرواد لتطوير قدراتهم واتجاهاتهم الفنية، وإن كانوا قد تجاوزوها فيما بعد<sup>(١)</sup>.

كما تبلورت نظرية (كونستان كوكلان) في فن التمثيل في ثمانينات القرن التاسع عشر أيضاً، إذ كتب كوكلان دراستين بعنوان (الفن والممثل)، و(فن التمثيل) تحتويان على نظرته الجمالية في فن الممثل/ التمثيل، وتعتبر دراسته امتداداً لكتابات (ديدرو) عن (التناقض الظاهري في فن الممثل) عام ١٧٧٠، وتتلخص هذه النظرية في أن فن الممثل قائم على تناقض أساسى، «إذ لكي يثير الممثل مشاعر المفجرين، عليه لا يكون هو نفسه مستشاراً، وهذا ما يزلف جوهر التناقض الظاهري في فنه، ولا يمكن أن يكون الممثل عظيماً، إلا إذا «تمالك نفسه»، وكان قادرًا على التعبير، حسب مشيئته، عن المشاعر التي لا يعانيها، ولن يعانيها ولا يستطيع معاناتها أبداً»<sup>(٢)</sup>. وبذلك فإن كوكلان لا يطلب من الممثل أن يكون مستشاراً لكي يؤثر في الآخرين، تماماً مثل عازف البيانو الذي يعرف لحننا جنائزياً لشوبان أو بيتهوفن، لا يحتاج إلى أن يسقط في لجة اليأس، عليه فقط أن يحفظ هذا المارش، وسوف يكون عزفه هي

(١) Vgl. Manfred Brauneck: Theater Lexikon, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbek Bei Hamburg, 1896, s. 373.

(٢) كوكلان الأكبر: الفن والممثل ، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦ من ٤٩ وما بعدها.

غاية السوء، إذ هو مستسلم للحزان، وعلى هذا فإن على الممثل لا يطابق بين مشاعره الخاصة ومشاعر الدور، بل عليه أن يتخلص منها، وعليه بذلك أن يمتلك (أنا) خالصة، وأخرى تحل بالنسبة إليه محل المادّة، حيث تبتكر الآنا الأولى الشخصية وتخطّط لها (العقل)، بينما الثانية تسعى إلى تحقيق هذه الخطة (الجسم) الذي يمثل للأوامر<sup>(١)</sup>.

وفي فرنسا كان (أندريل انطوان) متأثراً بعرض (دوق ساكس مينجن). يسعى إلى تحقيق الواقعية الفوتوغرافية أو الطبيعية. على خشبة المسرح، مستفيداً من الاكتشافات العلمية، كما حاول تطبيقها (أغيل زولا) على الأدب في فرنسا، وأنشاً انطوان فرقه المسرح الحر عام ١٨٧٨.

وفي منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين تأثر (ستانيسلافسكي) في روسيا بعرض (دوق ساكس مينجن)، ولكنه تجاوزه وتجاوز (أندريل انطوان) في التمثيل الطبيعي، مؤكداً على قيمة الجمال، متقدراً بفعّل ولاقنوية الطبيعة، إذ «على الفن أن يبدو جميلاً ومفهوماً»<sup>(٢)</sup>. ويحاول ستانيسلافسكي في منهجه أن يسرّع طاقات الممثل العاطفية والسيكولوجية لتصوير الدور الذي يؤديه، وقد «تأمركت» هذه الطريقة على يد «هارولد كلينرمان» و«الياكازان» و«لي ستراسبيرج» في ثلاثينيات القرن العشرين بمسرح الجماعة، ثم

(١) هaren السابق من ٥٠.

(2) Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlt Taschenbuch Verl. Reinbeck Bei Hamburg, 1988, S. 61.

على يدلي ستراسبيرج هي الأربعينات بـ استوديو الممثلين بنيويورك، مركزاً بشكل أساس على طاقات الممثل الداخلية، ومتجاهلاً حرافية الممثل الخارجية، وهو ما ينسب خطأ لستانيسلافسكي، إذ تناول هذه الحرافية في كتابه التالي لأعداد الممثل وهو «بناء الشخصية» حيث يؤكد ستانيسلافسكي أن هدف الفن ليس تصوير روح الدور الذي يقوم به الممثل فقط، وإنما عليه أن يعطي الصورة الفنية الخارجية للدور ويشكلها<sup>(١)</sup>.

وقد تعرضت الطريقة الأمريكية على يد إيليا كازان ولدى ستراسبيرج لهجوم عنيف<sup>(٢)</sup>. وقد تخرج من مسرح الجماعة واستوديو الممثلين معظم نجوم هوليوود من أمثال يولو براينر . جيمس دين - مارلون براندو، جولي هاريس، وأل باتشينو الذي يشرف على الاستوديو حاليا<sup>(٣)</sup>.

VGL. EBENDA, S. 63.

(١) إذ ينخرط هذا الاتجاه مبتعداً في علم النفس ومسخراً كل خبرات الأوصي العامل في الدور ، في محاولة للوصول إلى صدق الأداء / التضمن ولم يهتم هذا الاتجاه بالبناء الخارجي لتصوير الشخصية التي ي يؤديها الممثل. وقد كان من حسن حظي أن درست طريقة لدى ستراسبيرج هي فن المثل بعاصمة برلين على يد المخرج اليوناني الأصل / والأمريكي الجنسية جون كوستوبولوس تلميذة ومساعدة لدى ستراسبيرج بـ استوديو الممثلين، وكان كوستوبولوس كثيراً ما يضرب أمثلة يؤكد بها على صدق الأداء من خلال استشهاداته من نجوم هوليوود اثناء تدريبهم لأدوارهم. وعلى سبيل المثال يؤكد ، مثلاً ، على أن مارلون براندو حين كان يبدأ تمثيل مشهد ما ، كان عليه أن يظل عشرين دقيقة أو نصف ساعة للدخول في إطار الشخصية التي يؤديها . ويستحضر مثلاً ، وهي الوقت نفسه يحاول استيعاب البيئة المحيطة به.

(٢) قارن ترجمتنا الكتاب (منهج لـ ستراسبيرج في تدريب الممثل) وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي المسرح التجاري ١٩٩٢ . وفي طبعته الجديدة بالهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٢ . وقارن كتابنا (حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي) . مكتبة الهوضبة المصرية ١٩٩٠ .

وفي إنجلترا وقف (جوردن كريج) ضد الاتجاهات الطبيعية والواقعية التي سادتا في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في فن التمثيل، في محاولة لتحقيق ما يسمى بمسرح الرؤى وجمالياته على مستوى المعمار المسرحي والمدارس والأداء والإيقاع والإضاءة وعناصر العرض المسرحي ، والحركة بشكل خاص<sup>(1)</sup>. وقد أراد كريج - عكس ستانسيلا فسكي ولو سترايسبرج وجروتووفسكي . فيما بعد أن يتخلص من الممثلين ويستبدلهم بالدمية المسرحية، لأن الممثلين يجعلون الفن مستعيلا .

وفي ألمانيا ذاتها تأثر (أوتوبيراهم) بطبعية (دوق ساكسن ماينينجن) التاريخية وبطبيعة (أندرية أنطوان)، وقد خرج من عبادة (أوتوبيراهم) ساكس راينهاردت الذي سمي مسرحه بـ (المسرح الانتخابي)، وخرج من عبادة راينهاردت (إرفين بيسكانتور) الذي قدم المسرح السياسي، وخرج من عبادة بيسكانتور (برتولت بريشت) الذي غير بشكل أساسي في جماليات المسرح وفن التمثيل في القرن العشرين .

وكانت هذه هي الملامح الأساسية لصورة فن التمثيل والإخراج في أوروبا في منتصف القرن التاسع عشر والقرن العشرين، في الوقت الذي كان فيه المسرح فاصلرا على مرحلة النقل والاقتباس والتعمير على مستوى النص الأدبي، ورغم هذا حاول زكي طليمات أن يؤرخ لهذه المرحلة التي عاشها متفرجاً ومشاركاً فيها، فضى كتابه

---

(1) Vgl. Joachim Fiebach: Von Craig Bis Brecht, Henschel Verl., Berlin 1975, s. 85. ff.

(فن التمثيل العربي) يقسم التمثيل في مصر إلى مراحل أهمها ما يهمنا من مراحل صاحب بديات ونهايات نجيب الريحانى وهي:-

### المرحلة الأولى.....

#### أو مرحلة المبالغة والتهويل

وهي مرحلة يزخر لها زكي طليمات من نهاية القرن الماضى بالمثل اللبناني سليمان قرداحى، الذى جاء إلى مصر في نهاية القرن التاسع عشر، والذى كان يعتمد في أدائه على المبالغة وفي تجسيمه للعاطفة وعلى جهارة صوته، فحين كان يمثل عطيل، كان في مشهد الفيرة يدق على صدره بعنف شديد، ثم يشد شعر رأسه بيده، وهذه النزعة المبالغ فيها نحو تقليد الواقع كانت تسود الممثل في أدائه للأدوار الفكاهية خاصة وكانت تدفعه بما فيها من مبالغة إلى أن يتكلّف ما ليس في دورة من أجل أن يفرق المشتريون في الضحك، حتى ليقع في التهريج <sup>(١)</sup>.

وكانت المبالغة في الأداء والتهليل في العاطفة هي التي شكلت الماقرير في مفهوم الفن والتمثيل حتى أواخر القرن التاسع عشر وأواخر القرن العشرين، وهي «حالة تعتبر انعكاساً لمرحلة أولية من مراحل التطور الاجتماعي في الشرق العربي، وهو مستقبل وأهداف الحضارة الأوروبية» <sup>(٢)</sup>.

(١) زكي طليمات : فن المثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١، ص ١٢.

(٢) السابق من ٤٤.

وحيث كان الممثل يؤدي دوره، كان يحاول أن ينافس أداءه بمسحة من الفناء، حيث يمد حروف العلة وإكسابها نفمة رخيمة، بحيث يطفي هذا التتفيم على مخارج الحروف... ويرجع زكي طليمات مصدر هذا الأسلوب إلى أبطال المسرح الفناوى الذين يقومون فيه بالأدوار الرئيسية، والذين كانوا مطربين، حيث ينتقلون من أداء أدوارهم بين الفناء والكلام إلى الميل الأصلى إلى الفناء الذى يغلب على التمثيل، وقد كان سلامة حجازى رائدا لهذا الأسلوب، وقلده فيه الكثير من جاؤوا بعده<sup>(١)</sup>. وإن كنت تستطيع أن ترى هذه الطريقة الآن لدى معظم الممثلين المبتدئين ، وبعض الذين قطعوا شوطا فى مجال التمثيل، حيث يميل المبتدئون بشكل عام إلى تتفيم أدائهم ومطهه فى كثير من الأحيان، ولا يتخلص الممثل من هذه الطريقة، إلا بتدريبات معينة تعينه على التخلص من هذا التتفيم للأداء، وإذا كانت هذه هي القاعدة فى هن أداء الممثل فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والتى تتخلص فى المبالغة والتهويل فى طريقة الأداء الدرامى، ثم فى تلحين الأداء لدى المفنين من المظلين، فإن زكي طليمات يذكر استثناءات لثلاثة من الممثلين هم أحمد فهيم وأحمد أبو العدل ومحمود حبيب، ويرجع ذلك إلى فطرة سلیمة وموهبة خصبة وشخصية قوية<sup>(٢)</sup>.

(١) قانون السابل، ص ٤٤ وما بعدها.

(٢) قانون السابل من ٤٥.

## المرحلة الثانية.....

### أو مرحلة محاكاة الممثل الغربي

ثم أخذ فن الممثل في مصر في التطور بحكم التاريخ، وبحكم زيارة الفرق الأوروبية الكبرى وعلى رأسها كبار الممثلين العالميين، وبحكم عودة بعض الفنانين المصريين من دراساتهم بالخارج. وقد هذه الحركة في هذه الفترة بعض من يجيدون اللغات الأجنبية من الممثلين والكتاب من أمثال عزيز عبد ونقولا حداد وعمر وصفى وجورج أبيض، حيث كان الأول ممثلاً ومخرجاً ودارساً في فرنسا لفن التمثيل<sup>(١)</sup>. والثاني مؤلفاً ومتربجماً، والثالث ممثلاً كوميدياً والرابع ممثلاً درس فن التمثيل في فرنسا. وقد اسمى زكي طليمات هذه المرحلة بمرحلة الأخذ عن الممثل الغربي أو الترجمة الإجمالية غير الدقيقة، وهي الفترة الثانية التي بدأت قبل الحرب العالمية الأولى، فقد قام جورج أبيض بتأليف فرقته عام ١٩١٢، وانضم إليه المحامي عبد الرحمن رشدي والأديب فؤاد سليم، وسرعان ما قام إلى جانب أسلوب عمر وصفى وعزيز عبد أسلوبان حديثان في

(١) لقد اختلف كثيرون من النقاد والمقرئون في هذه الجريمة عن حياة عزيز عبد والتي مازالت مجهولة وغير محددة، فالبعض يؤكد أنّه درس في فرنسا، وعلى راسهم زكي طليمات، كما يذكر ذلك في كتابه «فن الممثل العربي»، والبعض الآخر يؤكد على التبييض، أي على عدم دراسته في فرنسا، كما يجزم بذلك سعد ابردش في كتابه «المخرج في المسرح المعاصر»، وهي جريمة لا توجد دلائل قاطعة تؤكدها أو تغيبها، ولكن من المؤكد أن عزيز عبد كان يجيد الفرنجية، وكان يسافر إلى أوروبا، كما كان يشاهد نجوم التراث على مسرح الأوبراء بل وعمل هو والريحانى كوميارسا بجوارهم مما ساعدته على التعلم والاجتذاب، حيث لا يختلف الشأن على موهبة الفنانة، وإن كان الاختلاف يقتصر على توجيه هذه التوهبة.

الأداء التمثيلي الجاد وغير الفكاهي الخالص، أحد هذين الأسلوبين لجورج أبيض، والأسلوب الآخر للمحامي عبد الرحمن رشدي، قاما بحكم انهما تطوير حتمى لما كان يشكوا منه الأداء الجاد خاصة، وذلك من حيث خشونة الصوت الذى كان يصل أحيانا إلى الحشرجة عند بعض الممثلين، ومن حيث الجمود فى التعبير فى المواقف العاطفية خاصة، هذا فوق أن هذين الأسلوبين يشكلان فى الظاهر (زيما) فن الأداء لم يكن مألوفا، فكان أن اجتنب إليه الجمهور، بعد أن آثار حضوره واعجابه، وكان أن أقبل الممثلون على هذين الأسلوبين يأخذون عنهما<sup>(١)</sup>، ومن هنا نجد كما يقول ذكي طليمات، أربعة أساليب سيطرت على فن الممثل مدة ليست بالقصيرة، وتختلف هذه الأساليب الأربع بعضها عن البعض، إلا أنها تتفق جميعا في أنها تقع في جوهرها من وجهة نظر واحدة، وهي موقف تقمص الممثل لشخصية الدور الذي يؤديه... فمدرسة جورج أبيض جنحت إلى أن تجعل لصوت الممثل وللإلقائه المنفم المقام الأول في الأداء والخلق الفني، فصنع بذلك نموذجاً للمدرسة الصوتية في فن الممثل العربي.

ومدرسة عبد الرحمن رشدي بالغت في تصوير العاطفة وحرارة الأداء حتى تقلب العاطفة على المنطق وتنقلب من ضوابط الذهن، في حين نجد مدرسة عزيز عيد لم تخلي من مبالغات وشطحات، ولكنها كانت أقرب إلى مدرسة الاندماج في الدور...

---

(١) السابق، ص ٤٩.

وكانت مدرسة عمر وصفى تتحوّل المنهج نفسه، ولكنها تفتقر إلى الباونة وسعة التمثيل والصدق<sup>(١)</sup>. وبظهور هذه المدارس الأربع حدث تغير في طرق الأداء مما كان موجود من قبل، إذ «خفت حدة المبالغة في تضخيم الصوت وفي التبيه إلى مخارج الحروف» وهي كثرة الإشارة باليدين، وخصوصاً في الأداء الفكاهي، كما بدأ اتجاه صريح من جانب الممثل إلى أن يعيش شخصية دوره، إلا أنه اتجاه لم يأخذ حقه من النمو والاستقرار، والظاهرة الجديدة بالالتفات أن الأداء الفكاهي في جملته كان ينحو نحو المفهوم السليم في فن الممثل أكثر مما كان ينحو نحو الأداء العاطفي والمأساوي، ومراجع هذا إلى أن الأداء الفكاهي في جملته لا تنتهي فيه الانفعالات إلى حد يسخن معها الدماغ فتقلب هذه الانفعالات من عقال الذهن ومراجعته<sup>(٢)</sup>.

ثم يناقش طاليمات هذه المرحلة متعدداً عن أسلوب كل منهم، حيث يرى أن مدرسة جورج أبيض (١٨٨٠ - ١٩٥٩) هي تنقيح لطيف لتلك الرومانسية الهوجاء وغير المهدمة التي صاحبت قيام المسرح العربي، وفرضت طابعاً من الضوضاء على أداء أكثر الممثلين ... ولقد أصبح الصوت على يد جورج أبيض ينطلق في يسر ويأسر الأذن بطريقة جمالية<sup>(٣)</sup>.

(١) قارن السابق من ٥٠ وما بعدها.

(٢) السابق من ٥٠.

(٣) قارن السابق من ٥١ - ٥٥.

وقد تتلمذ جورج أبيض على يد المعلم سيلفان في فرنسا من عام ١٩٠٤ حتى عام ١٩١٠، ويعتبر سيلفان من بقایا المدرسة الرومانسية في الأداء، ولم يستطع جورج أبيض حتى نهاية حياته أن يستبدل الأداء الرومانسي المزخرف بالأداء الواقعي.

وينتقل زكي طليمات إلى أداء عبد الرحمن رشدي (١٩٨١ - ١٩٤٠) ويسمى طريقته في الأداء باسمه «مدرسة عبد الرحمن رشدي». ورغم أنه يسمى هذه المدرسة باسمه، إلا أنه يصنفها بالمدرسة الرومانسية أيضاً، وهي التسمية نفسها التي اطلقها على «مدرسة جورج أبيض»، إلا أنه يفرق بينهما في أن مدرسة عبد الرحمن رشدي أقل من مدرسة جورج أبيض في الاتجاه نحو الزخرفة الجمالية. وإن كانت أكثر ميلاً للعبالقة في الانفعال، سواء كان هذا الانفعال مأساوياً أو كوميدياً... ويطلق على هذه المدرسة «مدرسة النحت من القلب والضحك من القلب»، وهو يتبع في ذلك وجهة النظر التي تقول (إذا أردت أن تبكى الجمهور، فإن عليك أنت أولاً أن تذرف الدموع)...

وقد كان هذا الأسلوب في الأداء انعكاساً لعصر ما قبل ثورة ١٩١٩، إذ كانت النزفون تقريباً بالعواطف، القوية وأعنف الانفعالات، ثم الاحتلال الجاثم فوق البلاد وال الحرب العالمية الأولى، وانهيار الدولة العثمانية في حروب البلقان وطرابلس، وكانت هنوة تشبه في أحدهاها وهي أجوانها المسرحية الميلودرامية، حيث كل شئ يغلي ويشير الرعب، وبذلك كان هذا الأسلوب في الأداء يلقى ارتياحاً لدى الجمهور<sup>(١)</sup>.

---

(١) قانون المسابق، ص ٥٥ وما بعدها

ثم ينتقل ركي طاليمات إلى المدرسة الثالثة التي يسميها بمدرسة عزيز عبد (١٩٤٢، ١٨٨٠)، حيث كانت طريقة أداته ت نحو عدم المبالغة في الأداء التمثيلي، وكان بذلك يقترب من الأداء الواقعي، وبذلك وضع عزيز عبد مبادئ فن التمثيل الواقعي في مقابل مدرسة جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، اللذان وضعا مبادئ الأداء الرومانسي، وكان عزيز عبد في ذلك خطوة أبعد من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، اللذان بهما الزخرف والحركة وجمال الأداء، منصرفاً عن ذلك عن جوهر الشن والناحية الموضوعية فيه<sup>(١)</sup>.

وتلخص فاطمة رشدي منهج عزيز عبد في الإخراج بقولها «فهم عزيز الحركة المسرحية تماماً، وكان أساسها عنده، كلمة واحدة (الانفعال النفسي) فهو الذي يحكم بأن هذه ضحكة قصيرة أو عريضة، أو هذه لفتة راس أو انتباوه أو وثبة للأمام أو راجع للخلف، وهكذا بحيث تخرج عن آية حركة عادية تقائية لأى إنسان في نفس الموقف، ودرجة الصوت في ارتفاعها أو انخفاضها، كان يؤكد على دور العامل النفسي فيها، يجب أن يكون الصوت طبيعياً لا صريح أو مبالغة غير مقنعة»<sup>(٢)</sup>... ويؤكد سعد أردش على واقعية عزيز عبد في الإخراج التي كثيراً ما تكون أقرب إلى الطبيعة في أحياناً كثيرة، إذ أن عزيز عبد اتجه بالسلبية إلى محاكاة الواقع.

(١) قانون الساين، ص ٥٦ وما بعدها

(٢) فاطمة رشدي، الفنان عزيز، المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢ من ١٠٠.

حيث يرى أن عزيز عبد يعتبر رائداً من رواد الإخراج الواقعي في المسرح المصري والعربي.. «لقد كان عزيز عبد موهوباً في التمثيل والإخراج، لقد كانت تقصصه الدراسة العلمية، ولو حصل على فرصة الدراسة في أوروبا كما أتيح للمخرجين الذين آتُوا من بعده، لكان قد سد الثغرة العلمية في أعماله، ولكنه مع ذلك يعتبر دون أدنى شك شيخ المخرجين في المسرح المصري وفي المسرح العربي، وبكتبه فخرًا أنه هرمن شخصية المخرج على مسرح مبتدئ»<sup>(١)</sup>.

وإذا كان جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي يقتربان من بعضهما البعض، فإن عزيز عبد يقترب من المدرسة الرابعة وهي مدرسة عمر وصفى (١٨٧٠ - ١٩٤٨).

ولقد كان عمر وصفى ينتمي كما ينتمي عزيز عبد إلى المدرسة الواقعية في الأداء الكوميدي في إطار محل، مختلفاً بعض الشئ عن عزيز عبد، الذي كان في بعض الأحيان يستفيد من طريقة الأداء الواقعي المستمدة من المسرح الفرنسي<sup>(٢)</sup> ..

وإذا كانت طريقة أداء كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي تقترب من بعضهما البعض ويصنفها زكي طليمات تحت المدرسة الرومانسية، وإذا كانت طريقة عزيز عبد تقترب من طريقة عمر وصفى في الأداء، ويصنفها تحت المدرسة الواقعية، فمن الغريب أن

---

(١) سعد اردىش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة الكويت ١٩٧٩، ص ٢٢٦

(٢) قارن (ك) طليمات، مصدر سابق. ص ٦٦ وما بعدها

يضع زكي طليمات هذه المدارس تحت مسمى أربع مدارس، ونخلص من هذا بأنه كان يوجد في هذه الفترة اتجاهان يسيطران على الحركة الفنية في الأداء المسرحي، وهما الاتجاه الرومانسي الذي كان يمثله كل من جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، واتجاه أقل مفلاة في الأداء، وهو الاتجاه الواقعى، ويمثله كل من عزيز عبد وعمر وصفى، وبالطبع يمكن لنا أن نضع زكي طليمات نفسه في إطار الاتجاه الواقعى . فيما بعد . والذى شكل مسار اتجاه زكي طليمات، سواء في الأداء أو في الابراج، وهو الرجل الذي كان ينحو منحى علمياً في تفكيره وهى استفادته من الاتجاهات الواقعية والطبيعية التي سادت في أوروبا والتي درسها هناك، ثم حاول . فيما بعد . أن يطبقها في مصر والعالم العربي عبر المؤسسات التعليمية في الفنون، والتي انشأها في كل مكان وقد اثرت هاتين المدرستين (الرومانسية والواقعية) على أداء كثير من أجيال الممثلين، ويحمل طليمات ذنب التعميل في هذه الفترة (التي تبدأ من الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤) على ثلاثة وجوه:

أولاً: حيث يبدو الممثل وكأنه خطيب في حفل أو منشد في سوق من أسواق عكاظ، وقد وجه كل اهتمامه إلى النطق السليم والفصيح من ناحية مخارج الحروف وترتيل الكلام.

ثانياً: يشكل الوجه الأخير الممثلين الشعبيين الذين يقدمون مسرحيات مرتجلة، وهم يختلفون في ذلك عن الوجه الأول والثاني لفن الأداء، وإنفسح بذلك مجال للتجارب الشخصية الأصلية هي

فن الممثل العربي. وقد بدأت هذه التجارب متواضعة، ولكنها تطورت وأصبحت مؤثرة في فن التمثيل العربي<sup>(١)</sup>.

### المرحلة الثالثة

#### فن تطور فن التمثيل (الريحانى والكمان)

إذا كان طليمات قد وصف المرحلة الأولى بمرحلة المبالغة والتهويل، ووصف المرحلة الثانية بمرحلة المحاكاة أو محاكاة الممثل الغربي، مصنفًا فيها الاتجاهات الرومانسية والواقعية في الأداء، فإنه يرى في المرحلة الثالثة مرحلة تطور فيها الممثل، وهي المرحلة التي تبدأ بالفصول المضحكة، وهي مرحلة تهافت بها نصوص مكتوبة حيث يتالف موضوعها من سيناريو أو خطة لوضع المسخرية، وحوارها يؤدي باللغة العامية، وهي مسرحية صغيرة الحجم لا تزيد عن حجم فصل في مسرحية، لهذا سميت بالفصل المضحك، وكانت هذه الفصول المضحكة تؤدي في المقاهي والحانات والموالد والأفراح والساحات، وكان يؤلف هذا نوعاً من السحر الشعبي، ويشبه الفصل المضحك كوميديا ديلارتي الإيطالية من حيث الارتجال وعدم وجود نص مسرحي، ومن حيث الموضوعات الكوميدية والشخصيات النمطية الثابتة «وحيينما يؤدي الممثل كلام دورة، في هذه الحالة، فإنه لا يلقىه كمن يلقى المحفوظات المدرسية، جملًا تتبع وتترافق من غير تفكير، وإنما هو يرتجل دوره، أي يؤديه

---

(١) قانون السابق، ص ٦٦، ٦٧.

بلا مكابدة، وكأنه وحى الخاطر، ثم من خلال أماكن من الوقف، يتهيا الممثل عند كل منها، ليصبح جملًا وعبارات، المعانى التى تدور فى رأسه، هىبدو وكان العبارات والجمل تتبع من أعماق نفسه، وتتفجر فى وجده،وليمست تجرى على أطراف لسانه (...). ومن هذا الأسلوب فى الأداء التمثيلي تبلور أول ما تبلور طابع محلى لفن التمثيل<sup>(١)</sup>.

وقد تبلور هذا الاتجاه بشكل أساسى أول ما تبلور مع الحرب العالمية الأولى ومجزء ثورة ١٩١٩، حيث قد تبلورت فكرة البحث عن الذات الأصلية والأصيلة، وبدأت تلعب دوراً إيجابياً فى هذه الفترة، وفي هذا الاتجاه، نحو البحث عن الذات المصرية وبث الروح القومية، والتى إنعكست بالضرورة فى الإبداع الفنى والأدبي... ويظهر ذلك فى تمثال نهضة مصر لمحمود مختار، وفى رواية زينب لحسين هيكل، والمجموعة القصصية لمحمد تيمور بعنوان (ما تراه العيون) ومسرحية (مصر الجديدة) و(صلاح الدين) لفرج انطوان<sup>(٢)</sup>.

وقد تطور الفصل المضحك إلى نوع أطلق عليه النقاد (المسرحية المهزولة)، وقد استعار هذا النوع عنصرين مهمين من جانب المسرحية المرتجلة، أولهما عنصر البالفة فى إثارة الضحك بمختلف الوسائل، وأهمها النكتة، يرتجلا الممثلون فيما بينهم،

(١) السابق، ص ٦٨ - ٦٩.

(٢) قارن السابق، ص ٦٩

وأحياناً يتبادلون بعضها مع الجمهور.. والعنصر الآخر، هو عنصر الشخصيات الشبان التي تدور في كل المسرحيات ولا تغيب، وهي الوقت نفسه فإن هذه المسرحية الهرزلية أخذت من السمات التقليدية أمر الالتزام، بأن يعني الحوار كله مكتوباً في نص المسرحية<sup>(١)</sup>. ومن هنا صارت للممثل الذي يؤدي شخصية واحدة شعبية كبيرة، ولم يكن هذا معروفاً من قبل، ويرى ذكر طليمات في هذا، أن الكفاية الفنية هي مرحلة ثانية من شعبية الممثل، وما يأتي في المقام الأول يتلخص في أمر واحد هو «أن يكون الممثل على ليونة كبيرة في الطبع، وحساسية مرهفة في النفس، يستطيع بها أن يستوعب روح العصر الصاعدة في وجوداته، ثم يعكسه بادائه، كما يعكس أيضاً مزاج الجمهور، بحيث يعني ما يبديه قولاً وحركة ترد ترددأً لما هو قائم في وجودان الجمهور، ولما يجول في خاطره»، وحينما ينتهي الممثل إلى أن يكون هي تقدم، فإنه يصبح الأداة التي ينفعل بها الجمهور، فإذا بالجمهور يحسن بهذا الممثل وكأنه يعيش تحت جلده<sup>(٢)</sup>... وهناك مواضع أخرى ترجع إلى الشخصية التي يؤديها الممثل، وما يكون لهذه الشخصية من صفات تجعلها موضع عطف الجمهور، وما يجب أن يحمله هذا الممثل من قبول واستحسان لدى الجمهور، بالإضافة إلى كثافة الممثل وحذقه، وهذا ما توفر في شخصية كشكش بك والبريرى عثمان لتعجب الريحانى

(١) فارن السابق، ص ٧٠.

(٢) السابق، ص ٧١.

وعلى الكسار وأكسيبتهما شعبية كبيرة، ويأتي بعدهما محمد كمال المصري في شخصية شرهنطع، ومحمد بهجت في شخصية المعلم بحبح... وبالطبع وقد تفوق الريhani والكسار في شخصياتهما كشكش وعثمان البربرى، وما أعطياه للشخصيات من مذاق محلية يخاطب وجдан المتفرج المصرى، حيث يتفق الأداء عند كليهما في أن كلاً منها «يؤمن كل الإيمان بالتخبط الذى أجراء فى رسم الشخصية التى يمثلها فى كل ليلة، وذلك بعد أن أمعن النظر فيها، وأحادط بها فى جملتها أولاً، ثم فى تفاصيل أجزائها وهو تخبط يستهدف إبراز العنصر الفكاهى فى هذه الشخصية بالقول أو بالفعل، أو بهما معاً ثم بالصمت أحياناً (...). ومن هنا جاءت هذه السبولة فى أداء كل منهما، سبولة الماء المتدهلق الذى لا يمكن أن يقطعه شىء»<sup>(١)</sup>.

ويقع الخلاف فيما بينهما فى أن الكسار كان يسارع بالرد وبالدخول فى حوار متوجل إذا ما نسب هرور من الجمهور بالتعليق على ما يجري على خشبة المسرح، وكان الكسار فى ذلك الوقت لا يلتزم بالنص ويحور ما فيه بما يتفق مع ميل الجمهور ومزاجه، ويرجع هذا إلى أن الكسار قد شارك السامر المصرى ومثل فى الموالد والأفراح، وبدا حياته ممثلاً مرتجلأً لا يتقييد بنص مكتوب، كما أنه كان أميناً لا يعرف القراءة والكتابة حتى معاناته، ففي حين أن الريhani كان يتقييد بالنص ولا يجنح إلى الارتجال، فقد بدا ممثلاً

---

(١) السابق، ص ٧٦.

هي الفرق التقليدية، إذ بدأ في فرقة عزيز عبد عام ١٩٠٨، كما كان متعلماً يجيد الفرنسية التي درسها في مدارس الفريير، ووجه آخر من الخلاف بينهما، هو أن لهجة الكسار كانت تعبير عن اصالتها ومحليتها الاقليمية، وكانت أكثر صفاء منها لدى الريحانى، وكان المستوى الاجتماعي بينهما مختلفاً، إذ عمل الكسار طباخاً بينما كان الريحانى اجتماعياً أعلى مرتبة منه، كما كان الريحانى أكثر حذقاً وصنعة في مجال التمثيل من الكسار الذي تفوقت موهبته الفطرية على هذه الصنعة، فقد تعلم الريحانى قواعد فن التمثيل من عمله مع عزيز عبد وجورج أبيض، بعكس أداء الكسار الذي كان تقائياً وفطرياً<sup>(١)</sup> وقد كان زكي طليمات يهاجم الريحانى والكسار ومسرحيهما في البداية، ولكن بعد أن عاد من يمثله وجد أن الريحانى قد حقق نجاحاً كبيراً بعد أن تعرس بفنون المسرح وأدبه نظرياً ومارسة.

«عدت وقد تبيّنت معالم المرحلة التي يجب أن يختارها الريحانى بمسرحياته لنخرج المسرحية الأصيلة، المسرحية المصرية لحماً ودعاً، ولادة ونشأة المسرحية المصرية التي تجاوز بأغراضها مجرد التسلية والإضحاك، إلى ما هو أكبر أثراً في التوجيه الخلقي والاجتماعي، وما هو أعمق في الأدب والتثقيف ومعرفة ماهية الإنسان، من غير أن تفقد وسائلها في التشويق والترفيه»<sup>(٢)</sup>. ولم

(١) فارن السابق، ص ٧٧ وما بعدها.

(٢) زكي طليمات: ذكريات ووجوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ١١٥.

تفف أمية القراءة والكتابة حائلًا دون تبوغ على الكسار في التمثيل، فقد استطاع أن يؤلف الطرف الآخر من الثنائي العجيب، كما استطاع كل منهما أن يمتلك زمام الجمهور ويؤثر فيه مدى ريع قرن من الزمان ويزيد، وذلك فيما بين الحسينين العالميين، وحصلت فرقة كل منهما اسميهما، وكان الطرف الآخر هو نجيب الريحانى<sup>(١)</sup>.

وحين زارت مصر فرقة الكوميدي فرانسيز وعلى رأسها الممثل الكبير ديني دينس أستاذ ركي طليمات الذى كان تلميذًا له فى فرنسا، رأى أستاذاه فرق يوسف وهبى وجورج أبيض ونجيب الريحانى وهاطمة رشدى وعلى الكسار، ولم يلف نظره غير نجيب الريحانى وعلى الكسار، وكان رايته فيما أنهمما يعكمسان الطابع المصرى، وهذا يمثلان وكأنهما لا يمثلان «الريحانى ممثل موهوب، ولكنه يحذق صناعة التمثيل، ولكننى أرى الكسار أكثر من هذا وإن كان لا يحذق صناعة التمثيل»<sup>(٢)</sup>.

ويرى د. على الراوى أن على الكسار قد وضع حدًا لتجاجه فى المسرح يوم قرر أن يعتمد على النص المكتوب بدلاً من أن يطور قدراته الإراجالية، فيفقد بذلك مشاركة الجمهور له الذى جاء إلى مسرحه، لا يستمع له، وإنما ليشارك معه، هذا رغم احتفاظه من المسرح الشعبى بعده عناصر، مثل الحدوتة الشعبية واللغامات والرقص والتوكم، ويرجع د. على الراوى هذا التحول إلى أن مصر

(١) قارن السابق، ص ١٤٢ وما يهدىها.

(٢) السابق ص ١٥٢.

دخلت مرحلة المسرح النظامي، وان هذه المرحلة كانت هي التعبير الأساس عن خط تطور المسرح في مصر، أما بالنسبة للريحانى فقد عرف كيف يوازن بين الكوميديا الشعبية وكوميديا المثقفين، متجلباً المتزلق الخطير الذى وضع عزيز عبد فى طريق الفشل، وهو اصراره على أن يعطي الناس مالاً يريدون، أو ما هم غير مؤهلين لتقبّله<sup>(١)</sup>. حيث كان الريحانى يتغذى موقفاً متوازناً «بين تشدد عزيز عبد فى مراعاة الأصل الأجنبى فى العروض الكوميدية وبين الاسفاف والخلو من المعنى الذى تعطّله ثمرة خيال الطل، وهى ثمرة لا علاقة لها بالفن الشعبي المعروف، وإنما هي لعبة ستربيتير لتم خلف ستار شفاف، وكانت تتجه إلى أن يغازل نجيب سيدة متزوجة أمام خادمها الأسود فتسرع الزوجة للاختباء وراء المستار الشفاف الذى لا يخفى شيئاً، وتأخذ تخليع ملابسها قطعة قطعة»<sup>(٢)</sup>.

### الريحانى وشابلن

وبسبب هذه الجماهيرية الكبيرة التى أحاطت بتجويمية نجيب الريحانى، يحلو للكثيرين أن يقارنه بالفنان资料 شارلى شابلن، حيث يرى زكي طليمات أن ملامع الريحانى ووجهه المفرط فى التعبير، يجعل المرء يتخيّل معه أن كل قسمة من قسمات هذا الوجه

(١) قارن د. على الراعنى: مصدر سابق، ص ٦٥، وما بعدها.

(٢) السابق، ص ٢٩٧.

تحمل رأسا كاملا للتعبير، ويرى طليمات أن هذه الظاهرة في الريهانى تؤلف حجر الزاوية في طابع أدائه، ولم يكن يشوبها شئ من المبالغة إلا فيما ندر، فالانفعالات تظهر واضحة جلية على وجهه، مما يدل على أن الممثل يقتظ وحساس، وقد يقع أن يسبق هذا التشكيل في الحركة وفي اعضاء الجسم التشكيل الصوتي في بعض المواقف الغنيمة والحساسة للدور الذي يؤديه الممثل،<sup>(١)</sup> ... ويطرح زكي طليمات سؤلا، أن كان الريهانى مفرطا في الاعجاب بشارلى شابلن الذي بلغت شهرته في الثلاثينيات والأربعينات أوجها، حيث كانت مظاهر التشكيل العضوى والحركى تشكل مظهرا أساسيا من ابدعاته، ويجيب على ذلك بالاعتراض، إذ أن هذه الظاهرة في الريهانى كان لها تأشيرها، فقد كان يحلو للريهانى أن يصف شاريه على طريقة شارلى شابلن، كما أن الشخصية التي كان يتقمصها بعد كشكش بك وهن الرجل الفقير، غنى النفس الصابر على المكرور، كانت شخصية دائمة ما تتراوأ له في بدلة افريجية فقيرة المنظر ومهملة من كل جانب<sup>(٢)</sup>.

#### المرحلة الرابعة...

او التمثيل هي مرحلة ما بين الحروب

لقد تطور هن التمثيل، إذ اخذت الصيغة المحلية طابعاً واضحاً

(١) زكي طليمات: هن المثل، مصدر سابق، ص: ٨.

(٢) قانون السابل، ص: ٨١ وما بعدها.

يُفعل تصاعد الروح القومية.. وقد تكونت في هذه المرحلة فرقة رسميس في بداية العشرينات، ويرى زكي طليمات، أن هذه الفرقة هي الأداء والخروج تعتبر امتداداً لفرقة عزيز عبد، وهي فرقة رسميس التي انضم إليها عزيز عبد يوجد أسلوبان لفن المثل، لكل منها طابعه ومذاقه الذي نسجاً على تأثيرهما أداء كثير من أجيال الممثلين، أسلوبان يُؤلفان تياراً عكسياً لنيلاده ممثل المسرح الكوميدي، وقد انعكس هذا التيار في كل من روزا يوسف وهبي، صاحبها هذين الأسلوبين، اللذين يؤلفان اتجاهين في فن المثل، فقد تأثر يوسف وهبي - في بداية حياته - وروزا يوسف من مصدر واحد، وهو عزيز عبد الذي كان يفرض شخصيته الفنية على الذين يعملون معه، ولم تحل هذه المرحلة لديهما لقوة شخصياتهما، فاستقلتا، فيما بعد، عن عزيز عبد، إذ كان يوسف وهبي ذو شخصية قوية بمنزلة التحدى، بينما كانت روزا يوسف لينة في غير ضعف، ودبجة في غير ميوعة، وجذابه في غير استعراض، وتتمتع بذكاء وحسن مرء، وبإتزان التخطيط والانفعال والتبر الصوتى، ذى الجرس المميز، رغم صغر حجمه، بينما يتجلى النفيض في شخصية يوسف وهبي في قوة الطبيع وتدفق الحيوانية وشدة الانفعال، إنه السيل الجارف الذي يحتاج ترويضه إلى جسور وسدود، كما يقول زكي طليمات، وقد كان رصيد روزا يوسف أكبر من رصيد يوسف وهبي، بحكم تعرسها في فن التمثيل، أما من حيث الطاقة فالأختلاف واضح، فهو لدى روزا أعمق، ذلك أنها تبحث عن المعرفة وتشوق إليها، عكس يوسف وهبي الذي اكتفى

بان يانقطع من هنا وهناك اثناء زيارته للمسارح الاوروبية وقد كان الدوره في إدارة الفرقه وانشغاله بها سبباً في ذلك<sup>(١)</sup>.

وما يعادلها في يوسف وهيمن أنه المثل العصلاق بقوة طبعه وبوفرة حيويته وشخصيته، ولكن كانت قوة الطبع هذه أوسع رحاباً من علمه بفن التمثيل: «إن قوة الطبع هذه وقد تجلت في الصوت الذي يهدى ساخناً ممثلاً بالانفعالات، وتبدلت في الإشارة التي تومض الحس اليقظ الممثلي بنفسه وبما دخل عليه (... ) تحول صاحبنا إلى كتلة تبُّق، كما ترتفعه أحياناً إلى مستوى عالٍ من الاجادة، فإذا هو يؤثر حقاً في الجمهور ويسيطر عليه، وأحياناً تتحول تلك الانفجارات التي يبعثها إلى فرقعة صواريف تحدث جلبة ولا تختلف أثراً لافتقارها إلى شحنات من المعانٍ، فإذا الكلام يتدفق من فمه في سرعة الرياش، أو هو يجري وكأنه يركض (... ) وقد يقع أن يغسل صوته إلى إتيان الغريب من التبرات، ويركب لهجة في الإلقاء يبدو معها وكأنه (يتفرغر) بالكلام، أو كانه يغمغم ويتمتم مثل الحاوي الذي يحاول أن يموه على الجمهور بصوته وإشاراته ليبدو وكأنه يستخرج البيضة من طرف أنفه<sup>(٢)</sup>.

«وقد كان لروزا صوت صداح ونطقي واضح وقدرة على التشخيص، وأفضل ما تفرد به أنها كانت تستطيع أن تعبر عن الشئ، وعن تقديره وضده في وقت واحد (... ) والذى يثير العجب

(١) قانون السابق، ص ٩٢ وما بعدها.

(٢) السابق، ص ١٠١

والاعجاب في اداء هذه الممثلة، وهو انها كانت تمثل وتجيد التمثيل إلى أبعد الحدود، ولا يظهر عليها أنها تمثل<sup>(١)</sup>.

ونخلص من هذا بنتيجة مختلفة، بعكس ما خلص إليها زكي طليمات، حقيقة أن يوسف وهبي روزا اليوسف قد تعلما على يد عزيز عيد، ولكنها يختلفان عنه، ولا يمكن أن يكونا امتدادا له، وإن كان لكل منهما أسلوبه، حيث شكل أسلوب روزا البساطة وطريقة الأداء الواقعى، كما شكل أسلوب يوسف وهبي . بالطريقة التي أوردها زكي طليمات . أسلوبا لا يمكن أن يكون امتدادا لعزيز عيد، فهو أسلوب ميلو درامى يبعد عن أسلوب عزيز عيد، وعن أسلوب رزوا اليوسف.

وقد افرزت مرحلة ما بين الحررين ممثلين وممثلات على قدر كبير من الموهبة، ولكن منهم طريقة في الأداء، وهم يتتفقون في الطابع العام وفي الأداء، ومحض الفطرة وسلامة وسائل الأداء والاكتساب السريع لفن التمثيل الأوروبي، ومنهم سليمان نجيب . حسين رياض . زكي رستم . بشارة واكيم . احمد علام . هزاد شفيق . منس فهمي . استيفان رومني . عباس فارس . مختار عنان . عبد الوارد عسر . عبد اللطيف جمجمون . سراج منير . عبد العزيز خليل . محمد عبد القدوس . محمود رضا . ماري منيب . زينب سندقى . عقبيلة راتب . أمينة رزق . دولت أبيض . احسان الشريف . رفيعة الشال . فاطمة رشدي . عزيزة أمير وغيرهم<sup>(٢)</sup>.

---

(١) قارن السابق، من ١٠٥ وما بعدها.

(٢) قارن السابق، من ١٠٧ وما بعدها.

ووسط هذه الكوكبة من النجوم كان الريحاني يتبوأ مكانة شعبية كبيرة، فقد كان تاريخه الفنى جماع لسيكولوجية الإنسان المصرى البسيط، الذى كان مجرد لعبة فى يد القدر ترمى به وتقتذف به هنا وهناك، هليجا إلى إيمان ساذج ، وهو إنسان يعشق الحياة، فهو الفهلوى وال الكريم فى الوقت نفسه... أنه البطل الذى كان يزدوجه الريحانى وهو الريحانى نفسه<sup>(١)</sup>. لقد جاء مصر الريحانى تابعاً بحركة المجتمع ، معبراً به وعنده: «فى وقت كان فيه هذا المجتمع يمر بتغير جذري وتحولات حصرية، وبعد كشكش بك عمدة القرية . الذى يمثل المجتمع الزراعى التقليدى، رمز للنظام القديم، وفى اعقاب الحرب العالمية الأولى وقيام الحركة الوطنية عام ١٩١٩ ، بات واضحًا أن زمن كشكش بك قد ولى، ولكن الريحانى عاد وأحياء لفترة قصيرة، ولعله فعل ذلك بداعي الحنين، وبينما كانت القاهرة وسائل المدن آخذة فى النمو، انتقل مركز الحياة فى مصر من الريف إلى الحضر، وصار كشكش بك نموذجًا باليها، عندئذ أدرك الريحانى أن الشخصية الرئيسية هى الإنسان العادى أو الإنسان الصغير فى عالم القرن العشرين، وأصبح بطله ياقوت المدرس الابتدائى، وأفلاطون ملاحظ عمال رصف الطرق، أو بندق كاتب الحسابات، والمحصل عباس البائع بمغزن الأدوية. وهكذا عرض الريحانى خلال الإنسان الصغير المشكلات التى تواجه البلاد فى ذلك الوقت<sup>(٢)</sup>.

(١) د. ليلى أبو سيف: مصادر سابق، ص ٣١٥.

(٢) السابق، ص ٢٩٩.

وقد كان الريهانى يقدم نفسه للمجتمع هن ححدود ما هو مقاوح رقابها، وما هو مسموح به، دون أن يعرض نفسه أو يتعرض لمخاطر المتع والمصادر، فلم يكن الريهانى ثورياً يسعى إلى تثوير الجماهير، كما لم يكن مصلحًا اجتماعياً يتخد من المسرح منبر الإصلاح، ولكنه كان وطنياً مسالماً يعبر بحسه الوطني عن التغييرات التي يمر بها المجتمع، فقد استطاع في حدود إمكاناته أن يطور الكوميديا الهزلية إلى كوميديا انتقادية ساخرة، ثم إلى كوميديا أخلاقية وهو بالإضافة إلى ذلك كان هناً ينتمي بدرجة مذهلة من القبول لدى المقربين، كما كان يمتلك تقنية كبيرة في هن التمثيل، وحين ضاع نجيب الريحانى أو رحل عن عالمنا بسبب جرعة زائدة من الإكرومايسين، ترك مكانه شاغراً حتى اليوم، ولم يستطع نصف قرن من الزمان أو يزيد أن يصلأ مكانه رغم ضجيج الآليكترونيات الفضائية الحديثة.

الرحيل ..  
أو المشهد الأخير



كان نجيب الريحانى يستعد لليلة عرس كبيرة من صديقته (فيكتورين) شريكة حياته الأخيرة، كان يستعد لهذه الليلة فى قصر فخم انتهى من إعداده للزواج فيه، وكان القصر مبني على سنته أخذنة جهة عرب المحمدى .... وقد بني الريحانى فى القصر مالة كبيرة ومسرحاً صغيراً لإقامة الحفلات الخاصة عليه، ومصعد يدخل القصر... والثانية استعدادات الريحانى لهذه الليلة، وقبل أن يحدد ميعادها، سافر إلى الاسكندرية لأحياء خمس ليالى فى مسرح الهمبرا، وفي اليوم الثاني أحسن الريحانى بالاجهاد والتعب فقرر أن يعود إلى القاهرة ليكون بجوار فيكتورين، وكان يسكن آنذاك فى عمارة الأيموبيليا، كانت فيكتورين بجواره ويدفع خيرى والخادمة اليونانية كريستين، وكان د. بحر الدمرداش يتولى علاجه، فنقله إلى المستشفى لاشتباه باصابته بمرض التيفود، وفي المستشفى كان علاج الحالة إكروومايسين الذى كان هي أول اكتشافه، ولم يدخل مصر بعد، ووصل الخبر إلى مكرم عبيد، وزير المالية الذى طلب على الفور إحضاره من أمريكا، وكان نجيب

الريهانى أول مريض مصرى يتعاطاه، ولكنه مات يوم أن تعاطاه، وكان موته نتيجة اهمال فى المستشفى، ونتيجة تجاوز جرعة الاكترومايسين<sup>(١)</sup>.

وقد رحل الريهانى يوم الأربعاء فى الثامن من يونيو عام ١٩٤٩، وعندما دخل محرر مجلة آخر ساعة شقته فى عمارة اليموبيليا بعد وفاته، وجد بها مصحفاً وصورة للقديمة سانت تريزا، مذكرات تشرشل بالفرنسية، كتاب حسن البيان فى تفسير مفردات القرآن، شكسبير والقية بن مالك، ٤٤ بدلة، ٢٠ بيجامة وجلبابا، ١٥ حذاء، وكلبه الوهبية «ريتا»، التي ظلت بلا طعام لعدة أيام حزناً عليه ثم فارقت الحياة بعد فترة وجيزة وكانتها أرادت أن تتحقق به، وهي التي لم تفارقه يوماً في سنواته الأخيرة، سواءً هي البيت أو هي المسرح<sup>(٢)</sup>

لقد رحل الريهانى منذ أكثر من نصف قرن من الزمان وما يزال . وهو في قبره . قادرًا على اضحاكتنا على انفسنا ومصبرنا وسط ضفوط الحياة المروعة، وغمومها التي تتضخم كل لحظة كالمتواليات الهندسية.

(١) قانون بدفع خيري: مصدر سابق، ص ١٦٧ .

(٢) قانون أشرف غريب، المسرح النظيف للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائى الدولى، ١٩٩٩، ص ٥٠ .

## **المصادر والمراجع**



- أشرف غريب: العصر الذهبي للكوميديا، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي ١٩٩٩.
- بديع خيري: مذكرات بديع خيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.
- زكي طليمات: ذكريات ووجهه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- زكي طليمات: فن المثل العربي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
- سعد أريش: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩.
- عبد الحميد توفيق: العيد درويش، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.
- عثمان العنتبلي: نجيب الريحانى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩.
- د على الراعنى: مسرح الشعب، دار شرفيات، القاهرة، ١٩٩٢.
- هاطمة رشدى: الفنان عزيز عيد، الكتبة الثقافية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- د. ليلى أبو سيف: نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر، ترجمة سمير عوض ، دار المعارف، ١٩٧٢.
- محمود أحمد الحفنى: سيد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥.
- نجيب الريحانى: مذكرات نجيب الريحانى، دار الهلال، القاهرة، ١٩٥٩.

### **المراجع المترجمة**

- شارلى شابلن: قصة حياتى، ترجمة كميل داغر، المركز الثقافى العربى بيروت، ١٩٩٤.
- شارلى شابلن: ترجمة وإعداد حمزة برقاوي وحسن سامي اليوسف، الأهالى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٨٩.
- كوكلان الأكابر: الفن والممثل، ترجمة شريف شاكر، منشورات المعهد العالى للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦.

### **المراجع الأجنبية**

- Joachim Fiebch: Von Craig bis Brecht, Henschel Verl. Berlin 1975.
- Manfred brauneck: Theater Lexikon, Rowohlt Taschenbuch Verl., reinbek bei Hamburg, 1986.
- Manfred Brauneck: Klassiker der Schauspielregie, Rowohlt Taschenbuch Reinbek bei Hamburg, 1988.

## المؤلف

### د. احمد سخسون

- ١٩٧٥ تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية «أكاديمية الفنون».
- ١٩٨٢ درس الإخراج المسرحي بمعهد «ماكس راينهاردت» التابع للمدرسة العليا للموسيقى بأكاديمية الفنون بفيينا، وتلمنذ على أيدي تلامذة المخرج العالمي ماكس راينهاردت.
- ١٩٨٤ / ١٩٨٥ حصل على جائزة النقد المسرحي الأولى مرتين متتاليتين من العرب اللاتينية.
- ١٩٨٦ تلمنذ في التمثيل ببرلين على يد المخرج العالمي «جون كوستوبولوس» مساعد «لي ستراسبرج» مؤسس ستوديو الممثلين» بنيويورك والذي تلمنذ على يديه معظم نجوم هوليوود من أمثال: جولي هاريس، كالدن مالدن، بول برافر، مارلون براندو، مارلين مونرو، جيمس دين، بول نيومان، آل باشينيو، روبرت دينفورد داستين هوفمان ، وغيرهم.
- ١٩٨٧ حصل على دكتوراة الفلسفة في الدراما من جامعة فيينا بتقدير «امتياز» بعد أن تلمنذ على يد الناقد العالمي «مارتن أسلن».

- حصل على جائزة الدولة التشجيعية في النقد المسرحي.
- حصل على نوط الامتياز من دولة النمسا عن مجمل ترجماته للمسرح النمساوي.
- حصل على جائزة اتحاد الكتاب في النقد الأدبي، وهي الجائزة الأولى التي يمنحها اتحاد الكتاب لأول مرة.
- قدم له المسرح القومي مسرحية (حب ما قبل الرحيل) وقدم له المسرح الحديث (الشيطان يرقص) وقدمن له فرقه بور سعيد النموذجية مسرحية (ابناء الطوفان)
- يعمل استاذًا للدراما بالمعهد العالي للفنون المسرحية ورئيسًا سابقًا لقسم الدراما والنقد، ووكيلاً . حالياً . للمعهد العالي للفنون المسرحية (أكاديمية الفنون).
- صدر له حتى الان حوالي خمسة وعشرون كتاباً في مجال الدراسات المسرحية والترجمة والإبداع.

#### أهم الإصدارات :

• Die Stroemung Des Absurden im Aegyptischen Theater und Ihre Beeinflussung Durch Das Absurde Europaesche Theater:  
Diss. Univ. Wien. 1986.

• الابناء عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨ .

- التجربة المسرحية في إطار مهرجان هيئتنا الدولي للفنون -  
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة .  
القاهرة ١٩٨٩
- حوارات مع أواخر عمالقة المسرح العالمي . دار النهضة المصرية .  
القاهرة ١٩٨٩
- تجارب شكسبيرية ، دار مدبولي . القاهرة ١٩٩١ .
- منهج لي ستراسبرج في تدريب الممثل (ترجمة) مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٩١ .
- احتفال ليلة عيد ميلاد بوريس (ترجمة) مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة . القاهرة ١٩٩٢ .
- مقدمة لكتاب مجال الدراما لمارتن اشن . مهرجان القاهرة الدولي . للمسرح التجريبي . وزارة الثقافة ١٩٩٣ .
- المشهد التجريبي في المسرح الأمريكي والأوروبي (ترجمة)  
مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي . القاهرة . ١٩٩٢ .
- فضاءي المسرح المصري المعاصر . الهيئة العامة لقصور الثقافة .  
القاهرة ١٩٩٢ .
- المسرح المصري في مفترق الطرق . الدار المصرية اللبنانية  
القاهرة ١٩٩٥ .
- كرم مطاعع هارس المسرح المصري (تحرير) اصدارات أكاديمية  
الفنون . القاهرة ١٩٩٧ .

- أغانيات الرحيل التونسية. دراسة في مسرح سعد الله ونوس.  
الدار المصرية اللبنانية القاهرة ١٩٩٦.
- سعد وهبة بين ثانية الكلمة والفعل (تحرير) [إصدارات أكاديمية الفنون. القاهرة ١٩٨٨.]
- تجارب شكسبييرية في عالمنا المعاصر (إعادة طبع لكتاب تجارب شكسبييرية بعد اضافة فصل عن التجارب الشكسبييرية في المسرح المصري). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٨.
- مقدمة وتحليل المسرح المصري في الفترة من ١٩٠٦ حتى ١٩١٠. ١٩١٠.  
المركز القومي للمسرح . القاهرة ١٩٩٨.
- رواد وأساتذة في المسرح المصري المعاصر (تحرير) أكاديمية الفنون. القاهرة ١٩٩٢.
- أبناء الطوفان (إعادة صياغة درامية لمسرحية الأبناء للمؤلف).  
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٩.
- توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً الهيئة المصرية العامة للكتاب. (مكتبة الأسرة) القاهرة ١٩٩٩.
- عبث إدريسن وعبد الصبور في المسرح (المركز القومي للمسرح).  
القاهرة ٢٠٠١.
- مدخل إلى فهم الدراما. كتاب جامعي. مكتبة الزعيم ٢٠٠١.
- طريقة لن سترايسبرغ في تدريب الممثل. (طبعة جديدة). الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢.

- توفيق الحكيم مفكراً ومنظراً مسرحياً (طبعة جديدة) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ٢٠٠٢
- المشهد المسرحي التجريبي... النمساوي والألماني إصدارات أكاديمية الفنون عام ٢٠٠٢.
- حملة تقوت والشعب يموت... (مقدمة وتحليل). المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢.
- الرقص على جدران الموت، المجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٢.
- نجيب الريحانى... نجم زمن الفن الجميل... مكتبة الأسرة ٢٠٠٢.



## **الحقوق**

٩	..... *	مقدمة
١٥	..... *	نجيب الريحاني
٢٦	..... *	شارلى شابلن مصر والعرب
٤٥	..... *	نجيب الريحاني
٥٥	..... *	وحى باب الشعرية
٦٥	..... *	الضياع والاحتراف
٧٥	..... *	الكوميديا المزالية
٨٥	..... *	بداية الطريق
٩١	..... *	ميلاًد كشكك بل
٩٦	..... *	نجيب الريحاني / السيد درويش
١٠١	..... *	والمسرح الفناوى

٧٧	<b>• نجيب الريحانى والأخير</b>
٨١	<b>• عودة إلى القوسى والنجاح الرحلات والرحيل</b>
٩١	<b>• الكوميديا الأخلاقية نهاية الطريق</b>
٩٧	<b>• الريحانى .. اتجاهات فن التمثيل والإخراج فى عصره .. الرحيل ..</b>
١٣٧	<b>أو المشهد الأخير</b>
١٣١	<b>• المصادر والمراجع</b>

**مطبوع  
الهيئة المصرية العامة للكتاب**

نام ایجادع بدار اتفاق / ۱۳۴۳۶

I.S.B.N 977 - 01 - 7958 - 2



لقد أدركنا منذ البداية  
أن تكوين ثقافة المجتمع  
تبدأ بتأصيل عادة  
القراءة، وحب المعرفة، وأن  
المعرفة وساحتها الأساسية  
هي الكتاب، وأن الحق هي  
القراءة يعاتل تماماً الحق  
في التعليم والحق في  
الصحة.. بل الحق هي  
الحياة نفسها.

سوزان سارار

الثمن ١٥٠ قرشاً

